



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

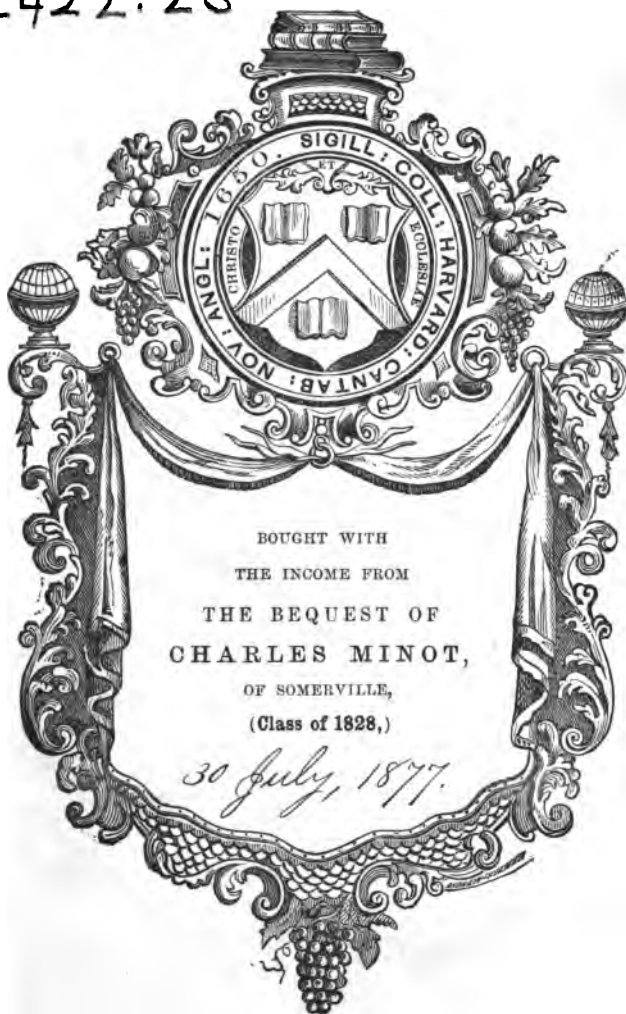
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

12422  
25

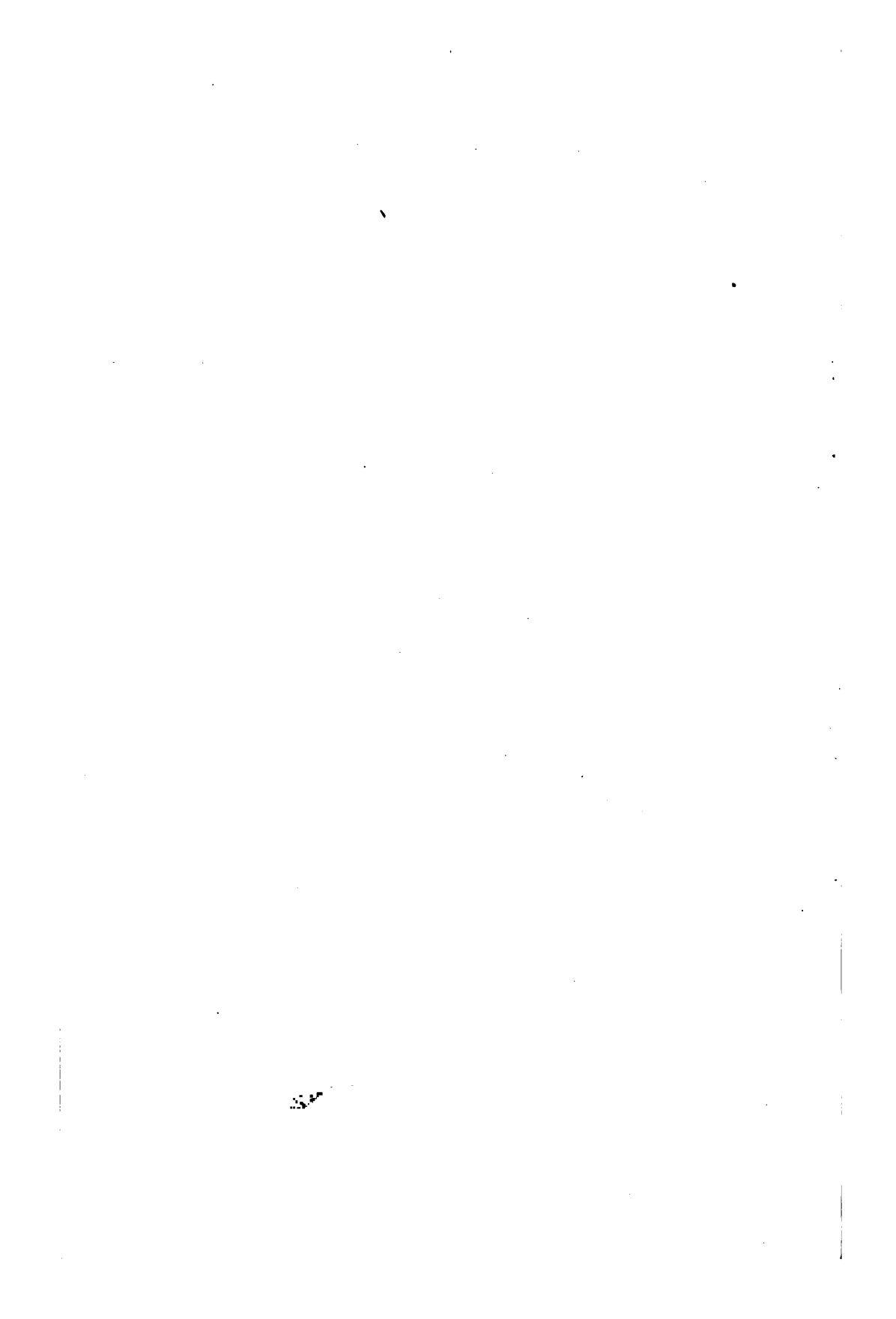
Harvard College.  
1867.

1.419

12422.25



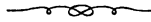




# CHAUCER

in seinen

Beziehungen zur italienischen Literatur.



Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doctorwürde

bei

hochlöblicher philosophischer Facultät zu Marburg

eingereicht von

**Alfons Kissner**

aus Meiningen.



Bonn,

bei Adolph Marcus.

1867.

124~~8~~2.25  
2

1877, July 30.  
Mainot fund.



Seinem innig verehrten Lehrer

Herrn Professor

D<sup>R.</sup> NICOLAUS DELIUS

in Bonn

in Dankbarkeit gewidmet.



Ich fühle mich gedrungen, zuvörderst hier meinen wärmsten Dank der königlichen Bibliotheks-Verwaltung in Göttingen auszusprechen, deren rühmlichst bekannte Liberalität mir allein die vorliegende Untersuchung ermöglicht hat.

**Der Verfasser.**



## Chaucer in seinen Beziehungen zur italienischen Literatur.



Trotz der hoch anerkennenswerthen und zum Theil grossartigen Leistungen eines Tyrwhitt, Warton u. A. ermangelt der Vater der englischen Literatur nach Eberts Ausspruch <sup>1)</sup> „noch immer einer vollkommenen, allseitigen und durchaus begründeten literarhistorischen Würdigung“ <sup>2)</sup>. Vornehmlich ist es hier Ein Punkt gewesen, der — von hoher Wichtigkeit für eine richtige Beurtheilung des Dichters, vor Allem für das Verständniss seines geistigen Entwicklungsganges, — bisher von den meisten Literarhistorikern unterschätzt oder auch ganz übersehen wurde: das ist Chaucers Verhältniss zu seinen italienischen Zeitgenossen, zu der beginnenden Literatur des „modernen Europa“.

Die ablehnendste Stellung in dieser Frage nehmen die neueren englischen Literarhistoriker ein. Seit Tyrwhitt, welcher zuerst auf Chaucers italienische Quellen hinwies, und Warton, der ebenfalls Chaucers italienische Studien als constatirt betrachtete und vorzüglich die eine Seite ihres Einflusses auf den englischen Dichter, nämlich die formale, anerkannte und hervorhob, hat man in England in dieser Angelegenheit eine immer misstrauischere und negirendere Haltung angenommen, welche zuletzt in der Annahme Craik's gipfelte, Chaucer möchte von der italienischen Literatur nicht viel mehr als den Namen gekannt haben. Es war das

---

<sup>1)</sup> Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. IV. p. 85 in der Besprechung der Schrift von Sandras: „Etude sur Chaucer considéré comme imitateur des trouvères“.

<sup>2)</sup> Wie viel gegenwärtig durch die in den letzten Tagen erschienene neueste kritische Ausgabe Chaucers (London 1867) geschehen ist, vermag ich nicht zu beurtheilen, da mir eben erst nur die Anzeige zugegangen ist.

Verdienst deutscher Gelehrter, zuerst gegen diese Ver-  
kennung des italienischen Einflusses auf Chaucer Opposition  
zu machen und ein so bedeutungsvolles Moment für die  
Auffassung dieser Dichtererscheinung in seinem ganzen  
Umfang hinzustellen und zu betonen. Zunächst ist hier  
Pauli<sup>1)</sup> zu nennen, aber mit Entschiedenheit griff den irrigen  
Standpunkt der englischen Literaturhistoriker namentlich Ebert  
(a. a. O. p. 86 ff.) an, und es blieb jetzt nur zu wünschen  
übrig, dass, was von diesen Männern beiläufig bemerkt,  
angedeutet und in kurzen Umrissen hingestellt worden ist,  
eine eingehende Behandlung erfahren hätte und im Einzelnen  
begründet und durchgeführt worden wäre. Da leider, wie  
es scheint, nicht zu hoffen steht, dass einer dieser beiden  
Gelehrten sich der genannten Aufgabe unterzieht, soll hier  
der Versuch gemacht werden, durch Fortschreiten auf der  
von ihnen gezeigten Bahn einem Bedürfnisse der Literatur-  
geschichte, wie man die Erledigung des angeregten Gegen-  
standes wohl nennen darf, abzuhelpen.

Ehe wir uns der Betrachtung dessen, was in seinen  
Werken eine Beziehung auf Italien hat, zuwenden, müssen  
wir einige Ereignisse aus dem Leben Chaucers ins Auge  
fassen, welche ihn uns in persönlicher Berührung mit der  
Heimath der modernen Cultur zeigen. Unter den biographi-  
schen Notizen Chaucers, die bekanntlich nur sehr spärlich  
und zum Theil unsicher auf uns gekommen sind, befinden  
sich nämlich zwei Nachrichten, nach welchen der Dichter  
zu zwei verschiedenen Malen den italienischen Boden be-  
treten hat. Die eine dieser Nachrichten ist allerdings von  
etwas spätem Datum und nicht vollständig verbürgt. Erst  
Speght bringt in der seiner Ausgabe von 1597 vorausge-  
schickten Biographie Chaucers die Notiz, dass derselbe im  
Gefolge des Herzogs Lionel von Clarence im Jahre 1368  
dessen Reise nach Mailand mitgemacht haben solle, wo des  
Herzogs Vermählung mit Violante, Tochter des Galeas  
Visconti stattfand<sup>2)</sup>. Eine anderweitige Bestätigung dieser

---

<sup>1)</sup> Bilder aus Altengland. VII. p. 188 ff.

<sup>2)</sup> Vgl. Tyrwhitt, Introd. Disc. to the Cant. T. p. LX.

Nachricht würde von hohem Interesse für uns sein, weil dann ein persönliches Zusammentreffen unseres Dichters mit Petrarca, welches festzustellen sich schon viele Biographen Chaucers bemüht haben, erwiesen wäre. Von Petrarca ist es nämlich bekannt, dass er bei dieser Vermählungsfestlichkeit in Mailand zugegen war<sup>1)</sup>. Wenn nun aber weder bei den Biographen Petrarcas noch sonst irgendwo erwähnt wird, dass Chaucer bei dieser Gelegenheit Petrarca kennen gelernt habe, so kann man auch gleichwohl das nicht für einen Beweis von der Abwesenheit des englischen Dichters gelten lassen, denn auf dieselbe Weise fehlen alle Nachrichten über Petrarcas Bekanntschaft mit Froissart, und von diesem steht es fest, dass er im Gefolge des englischen Herzogs mit in Mailand war. Campbell (a. a. O.), der übrigens Chaucer mit keinem Wort erwähnt, wundert sich auch, dass sämtliche Quellen über das Zusammentreffen beider berühmter Männer schweigen, und findet den Grund in der Zurückhaltung Petrarcas: „*It is imaginable that Petrarch with all his natural gentleness was proud in his demeanour to strangers; and if so, Froissart was excusable for an equally proud reserve*“. Soll man Gleiches in Bezug auf Chaucer annehmen? Froissarts Name war damals doch schon bekannt und von unserem Dichter ist das nicht einmal wahrscheinlich, denn er stand erst im 28. Jahre, wenn wir als sein Geburtsjahr 1340 annehmen, was nach der überzeugenden Beweisführung von Hertzberg<sup>2)</sup> äusserst nahe gelegt ist. Der gefeierte Italiener mochte daher keine Veranlassung finden, sich dem unbekannten Engländer zu nähern, und Chaucer befand sich dann in der Lage von Froissart. Doch wir wollen uns hier nicht weiteren Vermuthungen hingeben, denn wie gesagt, die Betheiligung Chaucers an dieser italienischen Reise ist überhaupt, obgleich sie Warton<sup>3)</sup> für ausgemacht zu halten scheint und dem schönen Gedanken

<sup>1)</sup> Campbell „Life of Petrarch“ II. p. 265, 266.

<sup>2)</sup> In der Einleitung zu seiner trefflichen Uebersetzung der C. T. p. 19, 20. — Ganz neuerdings hat sich ihm auch Pauli angeschlossen in einem Artikel der Weserzeitung.

<sup>3)</sup> Hist. of Engl. Poetry II. p. 177.

zu Liebe gerne noch als dritten bei der Feier Betheiligten Boccaccio annehmen möchte, durchaus noch nicht constatirt; abgesehen davon, dass Paullus Jovius, der Petrarca erwähnt, über unsern Dichter schweigt, suchen wir auch vergebens nach seinem Namen bei Rymer, der verschiedene Mitglieder vom Gefolge des Herzogs Lionel anführt.

Anders verhält es sich mit der Nachricht über den zweiten Besuch Chaucers in Italien: hier stehen wir auf festerem Boden und Tyrwhitt geht in seiner gewissenhaften Bedenklichkeit wohl zu weit, wenn er sagt: „*it is uncertain whether he ever went upon that Embassy*“ (a. a. O.), denn wir haben durchaus kein Recht, die urkundliche Notiz, welche Rymer bringt, anzuzweifeln; auch stimmen sämtliche übrigen Gelehrten darin überein, diese Reise als ausgemacht anzunehmen. So wissen wir also, dass im November 1372 der Dichter von Eduard III. den Auftrag erhielt, als Gesandter mit noch zwei Andern sich nach Genua zu begeben, um in einer politischen Angelegenheit mit dem Dogen zu unterhandeln. Im December 1372 reiste Chaucer ab und kam nicht vor dem November des folgenden Jahres zurück. Von Genua ging er nach Florenz <sup>1)</sup> und die übrige Zeit, welche ihm nach Erledigung seiner Amtsgeschäfte blieb, benutzte er vermuthlich, um sich weiter in Italien umzusehen. Schon diese Thatsache seines längeren Aufenthaltes in der Heimath Dantes müsste, wie man meinen sollte, genügen, um seine so argwöhnisch betrachtete Kenntniss der italienischen Sprache und Literatur ausser Zweifel zu setzen. Ist es denkbar, dass ein Dichtergenie, wie wir es in Chaucer bewundern, in einem Lande, das sich des regsten geistigen Lebens der Gegenwart erfreute, das einen Petrarca und Boccaccio die Seinen nannte, deren Namen schon die Welt erfüllte, — dass Chaucer in einem solchen Lande fast ein ganzes Jahr seines Lebens zugebracht hätte, ohne sich so viel Kenntniss der Sprache anzueignen als nöthig war, um jene vom ganzen gebildeten Europa bewunderten Erzeugnisse der Literatur im Original lesen und geniessen zu können?

---

<sup>1)</sup> Sandras „Etude sur Chaucer“ p. 19.



Doch sollte hier Jemand eine zwingende Beweiskraft vermissen, so werden wir nachher noch andere Umstände vorbringen, welche jedes Bedenken beseitigen.

Wir können von Chaucers Besuch in Italien nicht Abschied nehmen, ohne noch kurz jene vielbesprochene interessante Frage zu berühren: Weist die bekannte Stelle vor der *Clerkes Tale* <sup>1)</sup>, wo der Student seine nachfolgende Erzählung von der Griseldis auf mündliche Mittheilung des Petrarca zurückführt, wirklich auf ein persönliches Zusammentreffen beider Dichter hin? Dafür spricht Verschiedenes. Zunächst liegt es nahe, anzunehmen <sup>2)</sup>, dass Chaucer, einmal in Italien, Alles aufbot, um die erste literarische Grösse seiner Zeit kennen zu lernen, und selbst eine grössere Reise, als die von Genua nach Padua, dafür nicht gescheut haben würde. Dann ist es bemerkenswerth, dass Petrarca wirklich den grössten Theil des Jahres, welches Chaucer in Italien verlebte, nämlich vom Januar bis September 1373, in Arquà bei Padua zubrachte. Danach ging er mit dem Sohne des Francesco Novello de Carrara nach Venedig, um dessen Sache in einer Angelegenheit mit den Venetianern zu unterstützen <sup>3)</sup>. Ferner schrieb Petrarca seine lateinische Geschichte der Griseldis in demselben Jahre und so ist es leicht denkbar, dass dieser Gegenstand, der den Dichter damals gerade beschäftigte, in einer Unterhaltung mit Fremden Gesprächsthema wurde. Und wenn hier wiederum ein positiver Beweis nicht zu geben ist, so liegt doch auch nichts vor, was einer solchen Annahme widerstritte, und aus den aufgezählten Gründen scheint mir in der That die

---

<sup>1)</sup> C. T. v. 7909 ff.:

J will you tell a tale, which that J  
Lerned at Padowe of a worthy clerk,  
As proved by his wordes and his werk.  
He is now ded, and nailed in his cheste,  
J pray to God so yeve his soule reste.  
Fraunceis Petrark, the laureat poete,  
Highte this clerk, whose rhetorike swete  
Enlumined all Itaille of poetrie u. s. w.

<sup>2)</sup> Wie selbst Tyrwhitt angiebt, a. a. O. p. LX. No. 20.

<sup>3)</sup> Campbell a. a. O. p. 302; Sandras p. 19.

Wahrscheinlichkeit überwiegend, dass eine persönliche Begegnung beider Dichter stattgefunden hat.

Nach diesem kurzen Ueberblick über die für unsern Zweck wichtigsten Momente aus dem Leben Chaucers, stehen wir vor unserer eigentlichen Aufgabe, nachzuweisen, in wie fern die Werke Chaucers Beziehungen zu Italien und zur Literatur Italiens darbieten, und welchen Einfluss diese Verhältnisse auf seine Persönlichkeit, seine Anschauungen, sein dichterisches Schaffen geübt haben.

Zunächst müssen wir kurz zusammenstellen, was in dieser Richtung von Tyrwhitt, Warton, Sandras bereits vorgebracht ist, sowie die Einwendungen berühren, welche dem hauptsächlich von den neueren englischen Gelehrten Craik und Sir Harris Nicolas, dem letzten Biographen Chaucers, entgegengesetzt worden sind.

Die erste nach dieser Seite gehende Bemerkung, dass nämlich die unter dem Titel „*The knightes Tale*“ dem Kreis der Canterburygeschichten einverleibte Erzählung in ihrer ursprünglichen Gestalt höchst wahrscheinlich eine Uebersetzung oder wenigstens Nachbildung des in ottave rime geschriebenen Gedichtes „*La Teseida*“ von Boccaccio gewesen sei, war schon vor Tyrwhitt gemacht worden (nicht von Warton, wie Craik <sup>1)</sup> irrthümlich anführt). Ueber das Verhältniss beider Werke, des Originals und der Nachahmung werden wir später eingehender sprechen. Hier sei nur noch erwähnt, dass die für uns bedeutungsvollste Entdeckung von Tyrwhitt ausging, dem Manne, welchem die Chaucerstudien überhaupt das Meiste verdanken: er fand zuerst heraus <sup>2)</sup>, dass auch ein anderes Gedicht Chaucers, „*Troilus and Creseide*“ direkt aus einem zweiten Jugendwerk Boccaccios, dem „*Filostrato*“ übersetzt sein müsse, und Warton und neuerdings Sandras, sowie die deutschen Gelehrten Pauli, Ebert, Hertzberg haben ihm beigestimmt. In der That kann, wie wir nachher sehen werden, bei einer näheren Vergleichung auch nicht der geringste Zweifel sein, dass

---

<sup>1)</sup> Acompendious History of Engl. Lit. I p. 272.

<sup>2)</sup> S. Tyrwhitt Essay etc. n. 62 u. die Anmerk. zu p. 173 col. 2, 1, 23.

Chaucer ein italienisches Exemplar des Filostrato vor sich gehabt und daraus zum grössten Theil direkt übersetzt hat. Wenn nun trotzdem die englischen Literarhistoriker an ihrer Bedenklichkeit festhalten und sogar Chaucers Kenntniss der italienischen Sprache überhaupt in Abrede stellen, welches sind dann die Gründe, auf die sie sich stützen? Craik führt sie von p. 272 bis 275 der Reihe nach ins Treffen. Zuvörderst weist er auf die Verschiedenheiten der Chaucer'schen „*Knights Tale*“ von dem italienischen Gedicht hin, die sich indessen, wie sich später zeigen wird, leicht aus der Natur der Verhältnisse erkennen und erklären lassen. Dann kommt ein Punkt, der allerdings seine Schwierigkeiten hat, aber doch im Ganzen jetzt als aufgeklärt gelten kann. Chaucer nennt nämlich nirgends den Namen des Boccaccio, und wo er immer ein Citat aus ihm anführt, pflegt er mit merkwürdiger Consequenz entweder über seine Quelle ganz zu schweigen oder aber geradezu eine falsche anzugeben. Hauptsächlich hat er den Commentatoren mit einem häufig wiederkehrenden Pseudonym, Lollius, worunter immer nur Boccaccio verstanden sein kann, zu schaffen gemacht. Warton ahnte des Dichters seltsame Laune noch nicht und ergeht sich (a. a. O. p. 220) in gelehrten Untersuchungen, um einen Schriftsteller Lollius ausfindig zu machen, die aber zu keinem Resultat führten. Der scharfsinnige Tyrwhitt vermuthete zuerst den richtigen Sachverhalt, wagte aber seine Meinung nur sehr schüchtern auszusprechen, da er sich auch keinen Grund für diese Namensverwechslung vorstellen konnte. Indessen sind gegenwärtig so viele Stellen aus Chaucer bekannt, wo er offenbar den Leser durch absichtliche Verstecknamen und Versteckcitate nur irre führen will, dass man nothwendig an eine Caprice glauben muss, so merkwürdig sie uns auch vorkommen mag. So nennt er in der „*Knights Tale*“, um das hier vor auszunehmen, als seine Quelle den Statius <sup>1)</sup>, den er doch hinlänglich kannte,

---

<sup>1)</sup> Es ist bezeichnend, dass er gerade an solchen Stellen in der *Knights Tale* Statius citirt, wo er gar keine Aehnlichkeiten hat; in gleicher Weise beruft sich Chaucer vorwiegend dann auf „*mine author*“, wenn er von seinem italienischen Original abweicht, z. B. vor der Einschaltung des

um zu wissen, dass diese Vorgänge unmöglich von ihm herkommen konnten, denn er zeigt an anderen Stellen eine grosse Belesenheit in diesem Schriftsteller, bringt richtige Citate aus ihm und ahmt ihn sogar nach, namentlich, worüber wir noch sprechen werden, in „*Troilus and Creseide*“. Hat nun Chaucer hier für Boccaccio den Namen des Statius untergeschoben, so wählt er ein ander Mal zur Abwechselung den des Petrarca, von welchem er die Geschichte der Zenobia entlehnt haben will (C. T. v. 14331), während sie ganz genau der Erzählung in Boccaccio's Buch „*De claris mulieribus*“ nachgebildet ist. Ein weiteres auf Boccaccio bezügliches Pseudonym findet sich C. T. v. 14133, wo Chaucer des Italieners lateinisches Werk „*De casibus illustrium virorum*“, unter dem apokryphen Namen *Trophee* citirt (*as saith Trophee*). Nimmt man hierzu noch die anderen von Sandras p. 44, 45 und namentlich von Hertzberg p. 42, 44 zusammengestellten Beispiele ähnlicher Fälle, so ist an einer absichtlichen Mystification <sup>1)</sup> des Lesers durch Chaucer wohl

---

Petrarca'schen Sonettes. Dort verweist er so ganz auffallend nachdrücklich auf seinen „author Lollius“, dass uns schon dieser Umstand an sich verdächtig erscheinen könnte (s. gleich die folgende Anmerkung).

<sup>1)</sup> Diese tritt auch klar zu Tage in einer Stelle des Gedichtes „*Troilus and Creseide*“ I, Strophe 57. Chaucer leitet hier das eingeschobene Lied des Troilus, bekanntlich eine Uebersetzung von Petrarca's Sonett 102:

„S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento...“,

mit folgender Bemerkung ein:

*And of his song not only his sentence,  
As write mine authour called Lollius,  
But plainely save our tongues difference,  
J dare well say, in all that Troilus  
Sayed in his song, lo every word right thus,  
As J shall saine, and who so list it heare  
Lo this next verse, he may it finde there.*

Das Sonett Petrarca's findet sich nicht im Filostrato aufgenommen. Chaucer hat es selbst eingefügt, und wenn er nun doch als seinen Autor Lollius nennt und damit hier zur Abwechselung Petrarca begreift, so ist die Sache deutlich.

Oder lag Chaucer eine interpolirte Handschrift des Filostrato vor, welche in der That dies Sonett eingefügt enthielt, wie später eins von Cino da Pistoja (*Filost. VII. parte, st. 60—64*)? Dann würde unter Lollius wieder Boccaccio zu verstehen sein. Tyrwhitt hält es auch für möglich, dass

nicht mehr zu zweifeln, und wir müssen Sandras beistimmen, dass der Dichter, „*partout où il a nommé Lollius, avait en vue Boccace*“. Nur eine Stelle könnte Bedenklichkeit erregen: im „*House of Fame*“ III, v. 378 wird Lollius unter den Geschichtschreibern über Troja aufgezählt und das dürfte uns einen Augenblick irre machen; wenn man indessen bedenkt, dass Boccaccio im Filostrato ein gutes Stück trojanischer Geschichte behandelt hat, so schwindet auch die letzte Schwierigkeit, denn so haarscharf hat man es mit den Begriffen hier wohl nicht zu nehmen.

Allen diesen Gründen gegenüber verhält sich nun aber Craik ungläubig oder vielmehr, er hat sie wahrscheinlich gar nicht gekannt; Berücksichtigung schenkt er ihnen wenigstens mit keinem Wort. Er bleibt dabei, im Lollius einen jetzt unbekannten lateinischen Schriftsteller zu sehen, welcher der Gewährsmann Chaucers für „*Troilus and Creseide*“ war, und bestreitet uns entschieden das Recht, „*to assume that it is Boccaccio, whom Chaucer designates by that name*“. Er sieht nicht ein, welche Motive Chaucer zu einem solchen Versteckspiel gehabt haben sollte. Wir antworten: dieselben, welche er in andern Fällen auch hatte, wo er anerkannt apokrypher Namen sich bedient. Die Bezeichnung *Trophee* haben wir bereits genannt. Ganz ebenso (s. Sandras p. 44) citirt er die Bibel Peters von Riga mit dem Ausdruck: *As telleth Aurora (Book of the Duchesse v. 1169)*; weitere unfindbare Autoren sind *Agathon (Leg. of good w. 527)* und *Corinna (Queen Anelida v. 21)*. Was nun die Erklärung dieser seltsamen Spielerei anlangt, so bin ich überzeugt, dass der Anlass dazu lediglich in dem Bestreben zu suchen ist, sich ein gelehrtes Ansehen zu geben und das Vorgebrachte interessant zu machen, wie wir es ja im Mittelalter bei Schriftstellern sämtlicher Nationen so häufig finden. Vorzüglich waren es die berühmten Namen aus dem klassi-

---

Chaucer ein erweitertes und interpolirtes Manuscript des Filostrato zu Händen gehabt habe.

Ueber die stark von einander abweichenden Handschriften dieses Gedichtes vgl. auch unten die Anmerkung p. 18.

schen Alterthume, welche man gern als Belege heranzuziehen pflegte und wohl auch geradezu unterschob, wenn es sich um Entlehnung aus modernen Schriftstellern handelte. Von dieser Gewohnheit zur direkten Erfindung von ehrwürdig klingenden Namen war nur ein Schritt: je geheimnissvoller die citirten Namen aussahen, je unbekannter sie waren, um so mehr imponirten sie und — um so weniger war Entdeckung zu fürchten. Analoge Fälle giebt es, wie gesagt, im Mittelalter hinreichend; um nur Ein Beispiel anzuführen, erinnere ich an die Gedichte der deutschen Spielmannsposie, wo die Verfasser sich auf das „*buoch*“, am liebsten auf das „*alte buoch*“<sup>1)</sup> berufen, das ihnen vorgelegen habe, während es vielfach feststeht, dass mündliche Tradition, alte, im Volk lebende Reminiscenzen ihre einzige Quelle waren. Sie wollen dadurch ihren Gedichten mehr Gewicht geben und vor Allem dem Vorwurf eigener Erfindung ausweichen (so im „*König Ruoter*“: *nist daz liet von lugenen gedichtet niet*). Fälle bei Chaucer, dass Namen classischer Autoren genannt sind, während er aus modernen Quellen geschöpft hat, und andere, wo er in der That einen alten Schriftsteller vor sich hatte, aber statt des wirklichen einen falschen Namen setzt, zählt Hertzberg (a. a. O. p. 42 Anm. 7) auf. Einen schlagenden Beweis aber, dass es ihm nur darauf ankam, durch gelehrte klingende Namen zu imponiren, liefert eine Stelle im „*Troilus*“ (IV. Strophe 56), auf die meines Wissens noch Niemand hingewiesen hat. In der entsprechenden Stelle im *Filostrato* (V. Strophe 43) tröstet Pandarus den Freund mit der Sen-

---

<sup>1)</sup> Vgl. bei Chaucer die so äusserst häufig wiederkehrenden Phrasen „*as olde bookes saie*“, „*as olde bookes write*“, die gelegentlich in die Erzählung eingeschoben werden, auch wenn nicht der geringste Grund vorhanden ist, durch ein Citat Etwas zu bekräftigen; oft möchte man sogar glauben, dass blosser Reimrücksichten massgebend waren.

Wir können übrigens auch für uns anführen, was Tyrwhitt Introd. Disc. No. 13 über die „*antichissima*“ storia des Boccaccio bemerkt: „J am well aware that declarations of this kind, prefixed to fabulous works, are not much to be depended upon. The wildest of the French Romances are commonly said by the Authors to be translated from some old Latin Chronicle at St. Denys“.

tenz: „*Che un nuovo amor caccia l'amore antico*“. Chaucer übersetzt <sup>1)</sup>:

„*And eke as writ Zansis, that was full wise*  
*The new love out chaseth oft the old*“.

Die Sentenz bot Gelegenheit, einen gelehrten Namen als Autorität zu citiren und Chaucer lässt sie sich nicht entgehen; da er keinen bekannten Schriftsteller weiss, dem er den Spruch beilegen könnte, bildet er selbst einen Namen, der noch den Vortheil eines grösseren geheimnissvollen Nimbus hat.

Hoffentlich genügt dies, um die Bedenken in Lollius ein Pseudonym für Boccaccio zu erkennen, zu beseitigen. Hören wir nun weiter, welche Argumente Craik gegen die Annahme, dass die beiden Chaucer'schen Gedichte von Boccaccio entlehnt sind, ins Feld schickt. Er meint, beide Male seien das englische und das italienische Gedicht auf je eine gemeinschaftliche Quelle zurückzuführen und zur Unterstützung dieser Ansicht verweist er für die *knights Tale* auf die bekannte Stelle im Brief an die Fiametta, welchen Boccaccio seiner *Teseida* vorausschickt. Craik liest nun aus dieser Stelle heraus, dass Boccaccio seinen Stoff als im *Latino volgare* (worunter Craik das Provenzalische verstehen möchte) vorgefunden bezeichne. Um dies herauszubringen, weicht er von der einzig natürlichen Auffassung jenes Passus, wie sie bei Tyrwhitt und Warton sich findet, ab und giebt dem „*Latino volgare*“ eine andere, durchaus gezwungene Beziehung. Wer die ganze Stelle liest, kann über die Construction nicht im Unklaren sein. Sie lautet <sup>1)</sup>: „*trovata uno antichissima storia, e al più delle genti non manifesta, bella sì per la materia, della quale parla, che è d'amore, e sì per coloro, de' quali dice che nobili giovani furono e di*

---

<sup>1)</sup> Wohl in Reminiscenz an Ovid R. A. 462:

*Successore novo vincitur omnis amor.*

Aber es ist das durchaus kein Grund, mit Sandras (p. 48) bei Chaucer statt *Zansis*, welches alle Ausgaben aufweisen, *Naso* zu lesen.

<sup>2)</sup> Ausgabe von Mailand 1819, besorgt nach der Hs. des Grafen Guglielmo Camposampiero, p. 8.

*real sangue discesi, in latino volgare*<sup>1)</sup>, acciocchè più diletasse, e massimamente a voi, . . . *ho ridotta*. Dass *in latino volgare* zu *ho ridotta* gehört, ist augenscheinlich; durch die eng daran geknüpfte Erklärung: *acciocchè più diletasse* . . . wird es zweifellos; Niemand wird es einfallen, über den langen Zwischensatz hinweg „*in latino volgare*“ zu *trovata* zu nehmen. Uebrigens scheint diese Auffassung Craiks ihren Grund auch nur in seinem flüchtigen Blick zu haben, denn er erwähnt nicht, dass er einer andern Construction als der gewöhnlichen folgt.

3

Noch das Hauptargument Craiks und der übrigen mit ihm in dieser Frage übereinstimmenden Gelehrten müssen wir hier berühren. Er stellt es als den Kern seiner Beweisführung bildend an den Schluss und in der That ist es noch am Meisten geeignet, in die Wagschale zu fallen. Sir Harris Nicolas hat zuerst gegen Chaucers Kenntniss des Italienischen die Bemerkung geltend gemacht, dass sich gegenüber der grossen Anzahl lateinischer und französischer Wörter und Phrasen kein italienisches Citat bei unserem Dichter findet. Es liegt allerdings nahe, anzunehmen, Chaucer würde nach seiner und aller mittelalterlichen Schriftsteller Gewohnheit, gelehrte Brocken einzuflicken, auch italienischer Phrasen sich bedient haben, wenn er die Sprache verstanden hätte. Indessen möchte ich doch Einiges zur Beachtung geben. Französisch war die Sprache des Hofes, der feinen Welt, Lateinisch die der Gelehrten; wenn Chaucer französische und lateinische Ausdrücke brauchte, war er sicher, von seinem Publicum, d. h. der vornehmen und gebildeten Gesellschaft, verstanden zu werden. Aus beiden Sprachen, welche er vielleicht täglich im gewöhnlichen Verkehr anwenden musste, welche somit eng mit seinem Fühlen und Denken verbunden waren, Schlagwörter, Redensarten u. dgl. zur Belebung seines Stils zu entleihen, hatte er weit mehr Veranlassung, als es bei einer fremden Sprache der Fall war, die, dem täglichen Leben fernstehend, ihm viel-

Sonstige in  
Chaucer'schen  
u. 204. u. 210.

---

<sup>1)</sup> Die neueren Ausgaben, z. B. die von Florenz 1831, lesen hier noch *e in rima*, wodurch die Construction noch deutlicher wird.



leicht nur aus Büchern bekannt war. Wenn er nur gerade soviel verstand, um ein italienisches Buch lesen zu können, müssen wir dann annehmen, dass er sich in die Sprache so weit hineingelebt hatte, dass sie seinem Denken und seiner Vorstellung so vertraut geworden war, um ihn zur Anwendung italienischer Ausdrücke zu bestimmen? Auf alle Fälle wird Niemand in der Einwendung des Sir Nicolas einen zwingenden Beweis für seine Ansicht erkennen können, besonders wenn für das Gegentheil unumstössliche Thatsachen vorliegen; dass dies hier der Fall ist, hoffen wir noch zu zeigen.

Wenn wir bis hierher die Gründe Craiks nicht stichhaltig genug befunden haben, um einen so gewagten Satz, wie er ihn am Schluss ausspricht <sup>1)</sup>, zu rechtfertigen, so steht es nicht besser mit seinen übrigen Argumenten. Diese betreffen ausschliesslich das Verhältniss von Chaucers „Troilus“ zum „Filostrato“ des Boccaccio und werden daher besser bei der näheren Besprechung beider Gedichte beleuchtet, zu welchem wichtigen Theil unserer Aufgabe wir jetzt schreiten.

Bisher haben wir uns darauf beschränkt, die Einwendungen, welche man gegen Chaucers italienische Beziehungen erhoben hat, zurückzuweisen; es liegt uns nun ob, durch positive Thatsachen die von uns ausgesprochene Ansicht zu begründen und plausibel zu machen. Dazu ist eine genauere Betrachtung der beiden genannten Gedichte nöthig, welche man uns deshalb hier gestatten mag.

Die von den meisten Literarhistorikern nach Tyrwhitt und Warton festgehaltene Ansicht geht dahin, dass es sich mit Chaucers „Troilus“ gegenüber dem „Filostrato“ ähnlich verhalte wie mit einigen Erzählungen aus den Canterbury Tales <sup>2)</sup>, welche an gewisse Novellen des Decameron erinnern, ohne dass sie auf letztere als Quelle zurückzuführen seien; ebenso — meinte man — könnte Chaucers „Troilus“ mit dem „Filostrato“ Analogien bieten, ohne dass dieser

---

<sup>1)</sup> *It may be questioned, then, if much more than the fame of Italian song had reached the ear of Chaucer.*

<sup>2)</sup> *The Reeve's Tale, the Shipman's Tale, the Franklin's Tale, the Clerk's Tale, the Merchant's Tale.*

als direkte Quelle zu betrachten sei; Chaucer möchte seinen Stoff aus irgend einer jetzt unbekannten Quelle entnommen haben, die, zu den grossen, im Mittelalter überall hin verbreiteten Sagenkreisen gehörend, ebenso Gemeingut der ganzen gebildeten Welt war, wie z. B. jene Novellen des Boccaccio. Craik specialisirt das noch dahin, dass für das englische und das italienische Gedicht ein und dieselbe Quelle denkbar sei, indem er bemerkt: „*the two poems have only that general resemblance which would result from their subject being the same and their having been founded upon a common original.*“ Mir nun hat sich — ich muss es gestehen — nach einer sorgfältigen Vergleichung beider Gedichte die Ueberzeugung aufgedrängt, Craik habe unmöglich diesen Ausspruch thun können, wenn er wirklich den italienischen Text dem englischen gegenüber gestellt hätte. (Es scheint mir dies um so wahrscheinlicher, als der Filostrato gegenwärtig äusserst selten ist.) Dass es unmöglich ist — und damit kommen wir zu unserem eigentlichen Thema — Craiks Annahme gelten zu lassen, dass vielmehr einzig und allein eine direkte Benützung des italienischen Textes denkbar ist, darüber wird Niemand in Zweifel sein, der sich Folgendes vergegenwärtigt.

X Chaucers Gedicht in seinem überwiegend grossen, massgebenden Theile zeigt gegenüber dem Filostrato nicht nur genaue Uebereinstimmung in Inhalt und Satzconstruction — das liesse sich mit dem Gedanken einer treuen lateinischen Vermittlung noch vereinbaren, — sondern es entsprechen sich auch derartig Strophe um Strophe und oft, wenn nicht andere Rücksichten eintreten, sogar Vers um Vers, dass man deutlich das Bestreben Chaucers sieht, in seiner siebenzeiligen Strophe möglichst Schritt zu halten mit der Ottavarima<sup>1)</sup>. Ein vermittelndes lateinisches Gedicht also —

---

<sup>1)</sup> Dies ist einer der stringentesten Beweise für die direkte Benützung des italienischen „Filostrato“, dass Chaucer — wo er eben nicht aus bestimmten Gründen vom Original abweicht — fast durchgängig dieselben Strophenanfänge hat; auch wenn er im Verlauf der Strophe sich von der entsprechenden bei Boccaccio entfernt, so kehrt er doch immer mit Beginn der nächsten Strophe zur wörtlichen Uebersetzung zurück. Interessant ist

nur an ein solches hat man gedacht in Folge der Angabe Chaucers, dass er „*out of Latin*“ übersetze — müsste nothwendig die Form des englischen oder des italienischen Werkes gehabt haben. Wenn schon dies für ein lateinisches Gedicht äusserst unwahrscheinlich ist, abgesehen davon, dass uns überhaupt von der Existenz eines solchen jede Notiz fehlt, so schliesst ein anderer Umstand jeden Gedanken einer Vermittlung aus. Stehen im „*Filostrato*“ Wörter im Reim, die mit den übrigen romanischen Bestandtheilen auch in der englischen Sprache Aufnahme gefunden haben, so können wir sicher sein, dass, wo immer thunlich, Chaucer sie ebenfalls in den Reim gesetzt hat. Auf welche Weise wollte man bei lateinischer Vermittlung ein solches Zusammentreffen erklären, besonders wenn es sich um Wörter handelt, die das Latein gar nicht kennt? Man nehme z. B. Chaucers Troil. I, str. 85:

„*I woll parten with thee all thy paine,  
If it so be I doe thee no comfort  
As it is friendes right, sooth for to saine,  
To enterparten woe, as glad disport etc.*“

vgl. Bocc. Filostr. II, 5:

„*Jo vo' portar con teco queste pene,  
Se dar non posso al tuo dolor conforto,  
Perciò che ad ogni amico si conviene  
Portar dell' altro il duolo e lo sconsorto etc.*“

Ferner Tr. I, str. 76:

„*God would J were arrived in the port  
Of death, to which my sorow woll me lede:  
Ah lord, to me id were a great comfort,“ . . .*

---

es, zu verfolgen, wie Chaucer, wenn er in der ersten Hälfte einer Strophe je Vers für Vers nach dem Filostrato wiedergegeben hat, sich am Ende hilft, um mit der Strophe seinem Original entsprechend fertig zu werden und die nächste Strophe wieder mit wörtlicher Uebersetzung beginnen zu können: daher so manche zusammenfassende Wendungen am Ende der Strophe und indifferente Redensarten, wie „*there is no more to saine*“ oder „*what should J saine more?*“ Im Ganzen ist aber die Geschicklichkeit zu bewundern, wie Chaucer in seiner siebenzeiligen Strophe mit der Otovarima Schritt hält.

vgl. Fil. I, str. 54:

„*E or fussi prima pur venuto al porto  
Al qual la mia ventura ora mi mena,  
Questo mi fora grazia, é gran conforto*“...

Sogar zweifach gebundene Reime finden sich beibehalten:

Tr. V, str. 82:

„*Than thought he thus, O blisfull lord Cupide,  
Whan J the processe have in memory  
How thou me hast weried on every side,  
Men might a booke make of it like a story:  
What need is thee to seeke on me victory*...“

vgl. Fil. VII, 54:

„*Poi ciò pensando, giva soggiugnendo:  
Hai fatto, Amor, di me credule storia  
(Se il vero a me non voglio ir nascondendo)  
Ben mi riduco tutto alla memoria;  
Ove che vada o stia, pur troppo intendo  
Ben mille sogni della tua vittoria,...*“

Man sieht, der Dichter hat zum Theil den Inhalt der Verse geändert, um nur die gleichen Reime zu retten. Ein Reim seines Originals, den er, wo es geht, nie verfehlt wiederzugeben, ist *Troia* — *gioia*, resp. *noia* etc. Nur ist es merkwürdig, dass er auf *Troy* kaum einen andern Reim zu kennen scheint als *joy*; dies Wort wählt er auch, wenn im Fil. ein anderer Reim und sogar *noia* folgt (z. B. Fil. V, 3; V, 36; V, 38); *anoy* als Substantivum<sup>1)</sup> scheint er nicht zu kennen, er vermeidet es wenigstens durchweg. Man vergleiche z. B. Tr. V, 60. Troilus sagt:

Ich werde glücklich sein an dem Tage,  
„*when that she cometh in Troie  
That cause is of my torment and my joie*.“

Dagegen Fil. VII, 36:

... *ritornare in Troia  
Come è cagion del mio tormento e noia*<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Als Verbum kommt es einmal vor, als dritter Reim mit *Troy* - *joy*, Tr. IV, str. 185.

<sup>2)</sup> Vgl. Tr. V, 131, wo *noia* durch *no joy* ersetzt ist (Fil. VIII, 23).

Dieser Reim Troy-joy erfreut sich Chaucers ganz besonderer Zuneigung: ich habe ihn im Gedicht einige zwanzig Mal gezählt, und zwar fast immer im Couplet, das die Strophe abschliesst.

Ebenso wie die Beibehaltung solcher romanischer Reime zeugt für Chaucers direkte Benutzung des italienischen Textes die grosse Anzahl herübergenommener romanischer Worte<sup>1)</sup> innerhalb des Verses, die oft kaum von der englischen Sprache acceptirt sind.

Ich gebe nur ein Beispiel. Tr. V, 72:

*Godwotte refroiden may this hotte fare*

nach Fil. VII, 47:

*Questa tua voglia si focosa e fiera*

*Raffredarsi potrà.*

Ohne dies Vorbild würde Chaucer sicher ein mehr übliches germanisches Wort gebraucht haben.

Eigentlich reichte es hin, einfach auf den Filostrato zu verweisen: man vergleiche den italienischen Text und man wird überzeugt sein. Allein einzelne Strophen schon könnten unsere Behauptung sicher stellen. Man betrachte z. B. gleich im Anfang der Handlung Strophe 17:

*Now was this Hector pilous of nature  
And saw, that she was sorrowfull begone,  
And that she was so faire a creature,  
Of his goodnesse he gladed her anone,  
And said: Let your fathers treason gone  
Forth with mischance, and ye your selfe in joy  
Dwelleth with us while you list in Troy.*

<sup>1)</sup> Einzelner entsprechender Wendungen nicht zu gedenken, wie *Troilus his sorrowes — gave an issuus large* (Troil. V, 30) vgl. Fil. diè largo campo.

Eine Stelle ist merkwürdig, weil hier dem Dichter der Ausdruck im ital. Original nicht ganz klar gewesen zu sein scheint. Troilus, von Liebessehnsucht getrieben, drängt den Freund, vom Besuch bei Sarpedon heimzukehren. Darauf heisst es nun im Fil. VII, 45. *Pandaro allora rispose: Stamo nel foco?*

*Or giunto è forse il tuo decimo giorno?*

Das übersetzt Chaucer (Troil. V, 69) mit einer sonderbaren Redensart:

*Pandure answered, „Be we come hither*

*To fetchen fire and rennen home again?“*

Vgl. Fil. I, 13:

*Era cortese Ettore di natura,  
Però vedendo di costei il gran pianto,  
Ch' era più bella ch' altra creatura,  
Con pio parlare confortolla alquanto,  
Discendo, lascia con la ria ventura  
Tuo padre andar, che tutti ha offeso tanto;  
E tu sicura e lieta senza noia,  
Mentre t' aggrada, con noi resta in Troja.*

Ist es bei solch wörtlicher Uebereinstimmung möglich, irgend eine, auch die genaueste Vermittlung anzunehmen?

Um übrigens jedes noch etwa sich regende Bedenken verstummen zu lassen, führen wir schliesslich einen Umstand an, der allein schon als schlagender Beweis genügt: während Chaucer sonst den bekannten antiken Namen<sup>1)</sup> auf *us* immer diese Endung giebt (*Troilus, Deiphobus etc.*), hat er in der 4. Strophe des 4. Buches<sup>2)</sup> die Namen weniger berühmter Helden in der Fassung seines Originals stehen lassen, d. h. mit der italienischen Endung *eo*:

*At whiche day was taken Anthenor,  
Maugre Polidamas, or Monesteo,  
Xantippe, Sarpedon, and Palestinor,  
Polite, or eke the Troyan dan Rupheo,  
And other lasse folke, as Phebuseo<sup>3)</sup>,*

<sup>1)</sup> Für „*the Knights Tale*“ haben wir auch in den Namen Anhaltspunkte für den italienischen Ursprung: so besonders in *Dane C. T.* 2064; an andern Orten, wo Chaucer aus lateinischen Quellen schöpfte, steht *Daphne* (s. Hertzberg p. 597).

<sup>2)</sup> Vgl. Fil. V, 8:

*Nel numero di questi (der Gefangenen) fu Antenorre,  
Polidamante, e il suo figliol Nesteo,  
Zanteppo, Serpedon, Polinestorre,  
E il giovine Ippolito, per qual feo  
Gran prove per riaverlo il forte Ettore:  
Calcas allor Griseida richiedeo  
Di che gran pianto e cruccio fessi in Troia  
Presaga di peggior più grave noia.*

<sup>3)</sup> Die Abweichungen, welche in dieser Strophe gegenüber dem daneben-  
gestellten italien. Text zu Tage treten, sind vielleicht auf Rechnung der  
Handschriften zu setzen. In der mir vorliegenden Ausgabe (Paris, Didot

So that for harm that day the folk of Troy.

Dreden to lese a great part of hir joy.

Uebrigens glaube ich auch in dem *e* in Xantippe, für welches vielleicht *o* zu lesen ist, eine Spur der italienischen Endung erkennen zu müssen, denn, wie gesagt, Chaucer hat sonst für solche Namen stets die Endung *us*.

Damit wäre denn nun wohl Chaucers Kenntniss und Benutzung des Italienischen constatirt; weitere Belege werden wir im Laufe der Untersuchung noch beiläufig berühren; für jetzt reichen wohl die besprochenen Thatsachen aus. Craiks noch nicht erwähnte Einwendungen können uns nicht irre machen. Dass Chaucers „*out of Latin*“ keine Schwierigkeiten macht, dass damit für jene Zeit recht gut die italienische Sprache gemeint sein könne, haben bereits Tyrwhitt und Warton genugsam erörtert<sup>1)</sup>. Vgl. Tes. XII, 85 in *Volgare Lazio*.

Wenn endlich Craik die Form des Chaucer'schen Gedichtes zur Unterstützung seiner Ansicht herbeizieht und

1789) ist im Vorwort al cortese lettore als Ursache für die lange Vernachlässigung des Filostrato bemerkt, „che tanto scorretti e fra loro discordanti si trovarono i manoscritti che in quasi tutte le librerie d' Italia si conservano, che non ebbero tempo que' letterati o più tosto non osarono tentare la difficile impresa di farne diligente confronto, e, ben purgato e corretto, ridurlo al suo primiero splendore“. (Leider ist aber auch diese Ausgabe sehr unzuverlässig; die von Florenz 1832, die einzig kritische, konnte ich nicht erhalten.)

Indessen ist auch denkbar, dass Chaucer, in Ermangelung von Reimen auf Monestao, die Namen Rupheo und Phebuseo selbst gebildet und erfunden hat; vielleicht schreibt sich auch daher ihre Bezeichnung als „*lasse folke*“.

<sup>1)</sup> Für den italienischen Ursprung des Chaucer'schen Gedichts spricht auch die unsern Dichter betreffende Stelle bei Lydgate, *Prol. to Fall of Princes*, welche Sandras p. 44 citirt:

*In youthe he made a translacion  
Of a boke whiche called is Trophe  
In lumbarde tonge, as men may rede and se,  
And in our vulgar, long or that he deyde,  
Save it the name of Troylus and Cresseyde.*

Unter *Trophe* kann hier nur Boccaccios Filostrato verstanden werden; Lydgate ist wohl durch die vielen Pseudonymen Chaucers (vgl. oben p. 7 und 8) in Verwirrung gerathen.

darauf hinweist, dass die siebenzeilige Strophe sich nirgends in der italienischen Literatur finde und damit gegen den italienischen Ursprung des Gedichtes zeuge, so müssen wir auch dies Argument zurückweisen. Es verkennen allerdings noch mehrere Gelehrte, so Sandras, hier italienischen Einfluss und auch Ebert (a. a. O. 87) berichtet Pauli, welcher Chaucers siebenzeilige Strophe von der Ottave ableitet, (allerdings als eigene Schöpfung des Engländers), dahin, dass die altfranzösische Lyrik die Strophe schon aufweise. Sandras geht noch weiter (a. a. O. p. 64): Er sagt: „*Chaucer n' a imité ni l' hendécasyllabe ni l' octave de Boccace. C' est notre vers élégiaque qu' il a adopté, et sa stance de sept vers paraît être d' invention française*“. Letzteres ist im grossen Ganzen richtig: die Form der siebenzeiligen Strophe ist französisch, aber vollständig in der Gestalt, wie sie Chaucer anwendet, findet sie sich in den altfranzösischen Gedichten nur äusserst selten; die gewöhnliche Form der altfranzösischen siebenzeiligen Strophe weicht von der Chaucer'schen in mehrfacher Hinsicht ab. Man vergleiche z. B. die Probe, welche Sandras hinten p. 288 <sup>1)</sup> unter den pièces justificatives E als „modèle du rythme adopté par Chaucer“ anführt, mit der Troilusstrophe: übereinstimmend sehen wir zunächst die Zahl der Verse und die Verbindung der 2., 4. und 5. Zeile durch gleichen Reim; abweichend hat die Chaucer'sche Strophe einen Reim mehr, welcher das Strophenabschliessende Couplet <sup>2)</sup>

---

<sup>1)</sup> Sandras p. 288:

*Trop me seut bien esprendre et alumer  
 Au bel semblant et au simplement rire;  
 Nus ne l'orrait si doucement parler  
 Qui de s' amor ne cuidast estre sire.  
 Par dieu, amors, ce vos puis-je bien dire,  
 On vous doit bien servir et honorer,  
 Mais un petit s' i puet on trop fier.*

<sup>2)</sup> Auch manche altfranzösische Gedichte in der siebenzeiligen Strophe zeigen ein Schlusscouplet mit besonderem Reim, aber es sind dies doch nur vereinzelte Fälle. Ein Beispiel findet sich bei Bartsch „Chrestomathie de l' ancien français“ p. 482 in einer Balladesart von Orleans, welche mit Ausnahme des regelmässigen Wechsels zwischen männlichen und weiblichen Reimen ganz die Chaucer'sche Strophenform bietet.



verbindet, und vor Allem ist der Rhythmus der Verse verschieden. Die französische Strophe hat noch den altepischen Dekasyllabus mit der scharfen Cäsur nach der vierten Sylbe und dem Ton auf der vierten und sechsten Sylbe; Chaucers Vers ist dagegen durchaus der italienische Endecasyllobo, resp. tronco, mit dem Ton auf der sechsten und achten Sylbe und namentlich mit dem gleichmässigen jambischen Fall. Ausserdem hat Chaucers Form mit der Ottavarima das genannte Schlusscouplet gemein. Man kann daher in seiner Strophe eine Combination der französischen und italienischen Form erkennen und sie doch in gewissem Sinne als eine Spielart der Ottave bezeichnen, mit der ja auch schon die altfranzösische siebenzeilige Strophe an sich grosse Aehnlichkeiten besitzt.

Man hat gefragt: Warum nahm Chaucer, wenn er übersetzte, nicht auch die Form seines Originals mit in seine Bearbeitung herüber, wie er es z. B. im „Romaunt of the Rose“ gethan hatte. Warton sieht — für die „Knights Tale“ — den Grund in Chaucers Bestreben, sich von einer sklavischen Nachahmung frei zu halten. Diese Annahme ist nicht gerade abzuweisen, besonders wenn wir ins Auge fassen, dass Chaucer auch sonst im Gedicht sich seine künstlerische Freiheit bewahrt hat, im Gegensatz zum „Romaunt of the Rose“; hier übersetzt er, dort bearbeitet er. Allein der Hauptgrund ist vielleicht in einer anderen Rücksicht des Dichters zu suchen: der Charakter der italienischen Ottavarima schien ihm wohl zu pathetisch für den leichten Stoff. Aber auch abgesehen davon erkannte er überhaupt mit richtigem Blick, dass dieses schwungvolle Versmass mit den tönenden Reimen der Natur der englischen Sprache nicht zusagte: ihr standen nicht so viele und nicht so wohlklingende Laute zu Gebot, wie dem melodischen italienischen Idiom, und dies ist wahrscheinlich der Grund, weshalb Chaucer ganz und gar von Anwendung der Ottave absah, obgleich er späterhin noch schwierigere Versmasse mit Virtuosität handhabte.

Nachdem nun Chaucers Benutzung des italienischen *Filistrato* — wir dürfen wohl sagen — zweifellos ist, stehen

wir vor der Frage: Wie verhalten sich die beiden Gedichte zu einander? Welche Veränderungen zeigt die Bearbeitung dem Original gegenüber? Wie viel davon ist auf Chaucers eigene Rechnung zu setzen? Wie viel auf Einwirkung etwaiger anderer Quellen?

Dass wir in Chaucers „Troilus“ keine genaue Uebersetzung, wenigstens nur theilweise, vor uns haben, wie in seinem Erstlingswerk, ist bereits erwähnt. Im „Romaunt of the Rose“, als er die ersten Schritte versuchte, hielt er sich treu in den Fussstapfen seiner französischen Vorbilder. Seitdem war das Bewusstsein der eignen Kraft erwacht und hier sehen wir ihn zum ersten Male seinen Quellen selbstständig gegenüberreten. Schon die äussere Erscheinung, der Umfang beider Gedichte belehrt uns, dass von einer einfachen Uebertragung nicht die Rede sein kann: das englische Werk ist bedeutend grösser, es enthält über 2700 Verse mehr als das italienische. Damit berühren wir bereits das innerste Wesen beider Gedichte, denn fast sämtliche charakteristische Unterschiede in ihnen hängen mehr oder weniger mit diesem Momente zusammen. Die Erweiterungen und Zusätze Chaucers bilden die wesentlichste Seite, worin er durch eigne Gestaltung des Stoffes seine Unabhängigkeit vom Original dokumentirt.

Bei der Betrachtung dieser dem Filostrato fremden Ausführungen und Zusätze haben wir zweierlei zu scheiden: 1) Bestandtheile, welche ihm durch eine Quelle an die Hand gegeben sein können; 2) solche, welche von ihm selbst erdacht sind und also bestimmten Absichten des Dichters ihr Dasein verdanken. Genau Beides auseinander zu halten, wird allerdings manchmal seine Schwierigkeiten haben, da wir mit Sicherheit keine Quelle zu nennen vermögen, aus welcher Chaucer neben dem Filostrato geschöpft hätte. Bekannt sind aus der Zeit vor Chaucer namentlich zwei Werke, in denen sich die Liebesgeschichte des Troilus und der Chryseïs vorfindet: die noch ungedruckte *Histoire de Troie* von Benoît de Ste. More und die im Mittelalter besonders viel gelesene *Historia Troiana* des Guido de Colonna von 1287, wahrscheinlich eine Nachahmung des genannten

französischen Trouvères <sup>1)</sup>. Aus einem dieser Werke oder auch aus beiden hat nun, wenn wir der allgemeinen Ansicht folgen, Boccaccio den Stoff zu seinem Filostrato entnommen. (Nur Grässe „*die grossen Sagenkreise des Mittelalters*“ p. 130 nimmt, ohne zu sagen warum, eine andere Quelle an, den Magister Albertus, „*der in der Wolfenbütteler Handschrift aus dem 13. Jahrhundert abbas S. Mariae in Studio qui postea factus est frater minor heisst*“; er schrieb ein wohl auf Dares basirtes Gedicht *Troilus* in elegischem Versmass. Ueber den Ursprung und die Geschichte der ganzen Fabel s. Einleitung von Moland und d' Héricault zu den „*Nowvelles françaises du XIVe siècle*“ nebst den Bemerkungen von Pey a. a. O.)

Was nun Chaucer betrifft, so machen es allerdings einige der erwähnten Zusätze und andere dem Filostrato fremde Umstände wahrscheinlich, dass er jene Quellen seines Originals, wenigstens Guido, ebenfalls gekannt und benutzt hat, und Craik bekäme in gewisser Beziehung also doch Recht. Im vierten Buch z. B. (Strophe 16, entsprechend Fil. V, 13) lesen wir bei Chaucer, dass gegen die gefangenen Trojaner von den Griechen Thoas und Chryseis zurückgefordert wurden. Im Filostrato findet sich der Name des Thoas nicht, wohl aber bei Guido und Benoît <sup>2)</sup>. Auch der

---

<sup>1)</sup> Ebert a. a. O. widerstraitet dies, indem er mit Alexandre Pey (s. Jahrbuch I. p. 226—30) auf den Prolog Guidos verweist, worin dieser als seine Quelle das jetzt verloren gegangene Original des Dares nennt. Indessen ist es von verschiedenen Quellen wahrscheinlich gemacht worden, dass auf diese Angabe nicht viel zu geben ist, und dass er in Wahrheit aus Benoît schöpfte. Schon Tyrwhitt beargwöhnte Guidos Notiz und vermuthete Benoît als wirkliche Quelle. Douce verglich beide Werke und bestätigte es. Er sagt (*Illustrations of Shakspeare* II. p. 65 in der Besprechung von „*Troilus and Cressida*“): *The task which Mr. Tyrwhitt had declined, has on this occasion been submitted to; and the comparison has shown that Guido, whose performance had long been regarded as original, has only translated the Norman writer into Latin.* Auch Fromman, dem beide Werke zur Hand waren, bezweifelt Guidos Angabe (in einem Aufsatz über Herbort von Writzlär und Benoît, Pfeiffers Germania II. p. 50) und pflichtet obiger Ansicht bei.

<sup>2)</sup> Von Benoît's Werk sind mir nur die Auszüge von Fromman (Germania II. p. 49 ff.) und von Sandras zur Hand; ein Exemplar von Guidos *Historia Trojana* (Argent. 1494) dagegen habe ich wiederum der Göttinger Bibliothek zu verdanken.

weiterhin (str. 26) erwähnte Verrath Anthenors war Chaucer wohl aus Guido bekannt. Eine andre Stelle, wo Chaucer, vom Filostrato abweichend, mit Benoît und Guido zusammentrifft, hat Ebert. bereits angemerkt: Diomedes beginnt im englischen Gedicht seine Bewerbungen um Chryseis gleich bei ihrem ersten Begegnen, als er sie von Troja zum griechischen Lager geleitet, im Filostrato erst vier Tage später. Wenn nun aber bei Guido Chryseis sofort dem Diomedes eine nicht ungünstige Antwort giebt, so mochte das auch Chaucer für seine Heldin bedenklich finden und verschiebt diese Sinnesänderung gleichfalls einige Tage. Das nun folgende verhängnisvolle Gespräch mit Diomedes (Tr. V, str. 119—143, vgl. Fil. VIII, 9—32) zeigt wieder gegenüber dem Fil. manche Aehnlichkeit mit Guidos Bericht, namentlich in den Schlussworten der Chryseis. Im Fil. benimmt sie sich, wenn auch die Coquetterie unverkennbar ist, noch scheinbar zurückhaltend und schliesst mit den Worten (Fil. VIII, 31):

*.. non devo e non voglio ora ascoltare,  
Che dal padre il consiglio ho da pigliare.*

Man lese die entsprechende Stelle bei Chaucer (V, 142):

*J say not therefore that I woll you love,  
Ne say nat nay . . .*

und vergleiche die Worte der Chryseis bei Guido (im Kapitel *de sexto bello*): *Amoris tui oblationes ad praesens nec repudio nec admitto.* Bei Benoît sagt sie:

*Je ne vos refus autrement,  
Mais n'ai corage ne talent  
Que vos ne altre aim jamais.* ✓

So viel über die Zusätze und Abweichungen Chaucers, welche man auf eine Quelle zurückführen kann. Ist es nun nach dem Bemerkten auch wahrscheinlich, dass er neben dem Fil. noch Benoît oder Guido benutzt hat, so haben diese Quellen einen tiefer gehenden Einfluss auf die Gestaltung des Gedichtes doch nicht zu üben vermocht. Das war schon bei der Natur der genannten spärlichen Notizen, welche über das Verhältniss der beiden Liebenden dort den Kriegsberichten eingestreut sind, unmöglich: nur in den alleräussersten, dürrsten Umrissen, ganz nebenher behandelt

finden wir da das Thema, aus welchem Boccaccio eine wirkungsvolle Composition, ein künstlerisch abgeschlossenes Ganze gemacht hat; Erfindung, Ausführung und Anordnung der einzelnen Scenen und Situationen gehört ihm selbstständig zu.

Chaucers eigene Behandlung giebt sich, wie wir zunächst betonten, hauptsächlich in bedeutenden Zusätzen und Erweiterungen kund. Sind davon der aus bestimmten Quellen gezogenen nur wenige, unwesentliche, so haben die von ihm selbstständig im Interesse der Handlung, der Charaktere u. s. w. erfundenen um so grössere Wichtigkeit für uns. Wir bemerken nämlich, dass es ganz bestimmte Veranlassungen sind, welche Chaucer mit Vorliebe herausgreift, um solche Erweiterungen eintreten zu lassen; indem wir uns die Natur solcher Anlässe klar machen, beleuchten wir zugleich eine der Grundverschiedenheiten des italienischen und des englischen Werkes. Man sieht leicht, dass Chaucer vorzüglich an den Stellen gerne ausführt und erweitert, welche eine bestimmt ausgesprochene Situation, Seelenvorgänge, Betrachtungen u. dgl. enthalten, und da es nun ganz besonders die Reden sind, welche eine Situation, eine Scene näher bringen und anschaulich machen, so haben auch die Reden hier vor Allem Ausführungen und Erweiterungen erfahren. Mit andern Worten: die meisten Zusätze im englischen Gedicht entsprangen aus des Dichters Hang zur Kleinmalerei; die Scene recht bis in Einzelne uns vor Augen zu bringen, ein möglichst plastisches Bild zu geben, das war der Punkt, auf welchen es ihm vor Allem ankam. Eng damit hängt es zusammen, dass Schilderungen psychologischer Zustände, Zergliederung der Herzensgefühle, Stimmungen, Leidenschaften, ein Lieblingsthema Chaucers bilden: Ausführung der Situationen und psychologische Detailmalerei sind die Hauptziele unsres Dichters, denen er, wenn es darauf ankommt, alle anderen Rücksichten aufopfert. ✓

Hiermit haben wir bereits den wichtigsten Unterschied genannt, welchen das englische Gedicht seinem Original gegenüber aufweist. Auch im Filostrato ruht der Schwerpunkt in psychologischen Schilderungen, aber sie drängen

sich nie einseitig in den Vordergrund, sie treten nie aus dem Rahmen heraus, welcher das Ganze umschliesst, sondern sie stehen immer in engster Beziehung zur Handlung und haben ihre Stelle nur in Rücksicht zur Handlung. Das ist ein charakteristisches Moment für die Vergleichung beider Dichterserscheinungen: Boccaccio zeigt sich auch hierin als Jünger Dantes und des klassischen Alterthums, er ist bereits eingedrungen in das Geheimniss planmässigen, massvollen Schaffens. Anders Chaucer, der Schüler französischer Trouvères: erkennen wir schon in jenem Jugendwerk des *Certaldese* die Wirkung des neuen Geistes, welcher in Italien die Schwingen zu regen begann, so ist der englische Dichter noch ganz der Sohn seiner Zeit, der die Fesseln seiner mittelalterlichen Vorbilder noch nicht abgestreift hat. Verfolgt jener als höchstes Ziel gleichmässige, einheitliche Composition, so hält sich dieser an die Hervorhebung einzelner Theile. Bei Boccaccio sind jene Situations- und Seelengemälde nur Mittel zum Zweck, bei Chaucer sind sie sich Selbstzweck.

Vergegenwärtigen wir uns nun an einem Beispiel, wie unser Dichter seinem Original gegenüber solche psychologische Themata behandelt. Interessant ist hierfür der Monolog, welchen Chryseis nach der ersten Nachricht von *Troilus'* Liebe in ihrer Kammer hält. Er beginnt das dritte Buch des *Filostr.* und zählt dort elf Strophen; Chaucer macht daraus — nach Abzug eines die Betrachtung unterbrechenden Zwischenfalls — zwanzig Strophen (II, 79. 80. 92—109).

Wir können in unserem Gedicht fast durchweg die Bemerkung machen, dass, wo immer eine solche ausschliesslich innere Vorgänge enthaltende Scene sich findet, Chaucer die Nachahmung seines Vorbildes aussetzt und auf eigene Weise verfährt. Er fasst dann nur den vom Original gegebenen Charakter der Situation in's Auge und malt sich nun die Scene nach eigener Vorstellung aus, indem er innerhalb des erhaltenen Rahmens das Bild nach selbstständiger Auffassung gestaltet. Indessen — wie hier — erlaubt er sich bisweilen noch grössere Freiheiten und gestattet sich seinem selbstgeschaffenen Bild zu Liebe sogar Zusätze zur

Handlung. Das hier ihm vorliegende Thema war nun folgendes: „Chryseis sinnt über ihr Verhalten gegen einen Jüngling nach, der sie liebt, und wird ihm schliesslich günstig gestimmt“. Die Chryseis des Boccaccio beginnt ihre Betrachtung damit, sich die eigene Jugend und Schönheit, die man nicht ungenutzt einteilen lassen müsse, vor die Seele zu rufen. Dem Tadel der Welt könne man durch Geheimhaltung der Liebesflamme entgehen; und sei es auch ein Fehler, so habe man im Alter Zeit zur Reue. Nachdem so die allgemeine Frage über die Zulässigkeit der Liebe erledigt ist, fasst sie das Object derselben in's Auge und findet auch dies zufriedenstellend. Nun folgen etwas frivole Gedanken über den Vorzug der verstohlenen Liebe vor der Ehe:

*L'acqua furtiva e ben più dolce cosa  
Che il vin, con abbondanza ricevuto,*

ferner:

*la sua libertate Servare è troppo più savio partito.*

In diesen wohlgefälligen Träumen unterbricht sie sich mit dem Gedanken an die Schattenseiten der Liebe, die zerstörende Leidenschaft, die Eifersucht, das Gerede der Leute, aber es gelingt ihr schliesslich doch nicht:

*Di Troilo il vago viso discacciare.*

Es ist leicht begreiflich, dass bei Darstellung von Seelenprocessen, worin die innersten Anschauungen des Dichters zu Tage treten, die Auffassung und Gestaltung zweier nach Bildung, Nationalität und Individualität verschiedener Dichter nicht dieselbe sein wird. So auch hier. Wenn Boccaccio seine Heldin wie eine feurige, leichtlebige Südländerin sprechen lässt, so passen diese Gedanken nicht für ein liebendes Mädchen, wie es dem strengeren Engländer vorschwebte. Letzterer fürchtet bei seinem Publicum Anstoss zu erregen, wenn das Herz seiner Heldin allzu leicht gewonnen würde und kommt ihr daher mit einem Zwischenfall der Handlung zu Hülfe, welcher die richtenden Leser milder stimmen soll. Chryseis wird in ihren Betrachtungen durch Jubelrufe auf der Strasse unterbrochen, die dem sieggekrönt heimkehrenden Troilus gelten: er zieht unter dem Jauchzen des Volkes vor ihren Augen vorbei, und

dieser Anblick, der wohl ein Mädchenherz bestechen kann, lässt die erste Neigung keimen. Aber auch so noch besorgt der Dichter Vorwürfe des Leichtsinns wider seine Heldin und beeilt sich ihnen zu begegnen (Strophe 89): er betont eifrig, dass Chryseis nicht ungeziemend plötzlich dem Troilus ihre Liebe zugewendet habe, und dass die Entstehung ihrer Neigung wohl motivirt worden sei:

*For which by processe, and by good service*

*He wonne her love and in no sudden wise.*

Zum Ueberfluss fügt er noch hinzu, dass dieser ganze Vorfall durch die Troilus nicht abholde Venus veranlasst gewesen sei. Und nun endlich hält er den Leser genügend vorbereitet, um die Liebesgedanken der Chryseis zu verstehen:

*And what she thought, somewhat shall I write,*

*As mine autor listeth for t'endite.*

Jetzt beginnt eigentlich erst die Partie, welche wir mit der Schilderung des Boccaccio in Parallele setzen können. Das „*somewhat*“, welches Chaucer seinem Autor nacherzählen will, ist allerdings, wenn wir uns an Einzelheiten halten, gering. Er hält nur den allgemeinen Charakter des Monologs fest, indem er sich die Hauptmomente aus der Schilderung des Boccaccio vergegenwärtigt: Zuerst treten der sinnenden Heldin die freundlichen Erscheinungen der Liebe vor die Seele, dann wird sie durch den Gedanken an das Ungemach, welche diese Leidenschaft mit sich bringt, erschreckt und vergebens sucht sie, aus dem Wirrsal solcher streitender Empfindungen sich zu befreien. Das war der feste Kern, an den Chaucer seine eigenen Ausführungen anschloss.

Die allgemeinen Betrachtungen setzt er zunächst ausser Augen und zeigt gleich die Seele seiner Heldin vom Bild ihres königlichen Liebhabers erfüllt, wodurch er vielleicht ihre Ueberlegungen mehr zur Herzenssache machen wollte. Nichts destoweniger, im Bestreben, jedes Moment hervorzuheben, das auf seine Heldin einwirken konnte, lässt er sie gleich darauf sehr prosaische, praktische Rücksichten in Erwägung ziehen. Sie denkt an den Schaden, welchen ihr eine Ablehnung verursachen kann:



*Paraventure he might have me in dispite  
Through which J mighte stond in worse plite:  
Now were J wise, me hate to purchase,  
Withouten nede, there J may stand in grace?*

Nicht minder nüchtern sind ihre folgenden Gedanken:  
vor Uebermass der Leidenschaften kann man sich ja in  
Acht nehmen, auch wird Troilus meine Zuneigung nicht be-  
nützen, um damit zu prahlen:

*Ne als J will him never so cherice,  
That he shall make avaunt by juste cause:  
He shall me never binde in suche a clause.*

Sonderbar berühren uns hier die Gleichnisse und Sprich-  
wörter in den Betrachtungen der Chryseis. Sie bilden ein  
Hauptmittel Chaucers für seine Detailmalerei, da sie ja be-  
sonders eindringlich Vorstellungen und Gedanken charak-  
terisiren; darauf kommt es dem Dichter auch nur einzig an:  
ob sie dem Charakter der Situationen angemessen sind oder  
nicht, gilt ihm gleich. Vorliegender Monolog weist eine  
hübsche Anzahl solcher volksthümlicher Sinnsprüche und  
Gleichnisse auf, oft im merkwürdigen Gegensatz zur vor-  
waltenden Stimmung. Zunächst an unsrer Stelle, Strophe 96:

*In every thing, J wot there lieth measure:  
For though a man forbidde dronkenesse,  
He nought forbiddeth that every creature  
Be drinkelesse for alway, as etgesse ...*

Weiter Str. 106:

*Leidenschaftlicher Liebe ist nicht zu trauen,  
Full sharp beginning breaketh oft at ende.*

Str. 108: ... *who maie stoppen every wicked tong?*

*Or sounne of belles, while that they been rong?*

Gleich darauf ermannt sie sich zu einem Entschluss, denn:

*... „He which that nothing undertaketh  
Nothing acheveth, be him loth or dere.“*

In ihren Betrachtungen fortfahrend, denkt Chryseis:  
Was werden die Leute dazu sagen? Doch tröstet sie sich  
gleich sehr naiv:

*J know also, and alwey heare and se,  
Men loven women all this toun about,  
Be they the wers? Why naie withouten doubt.*

Nun folgen Gedanken, die sich auch im Filostrato vorfinden: Troilus ist meiner Liebe würdig, ich bin jung und schön, verschliesse ich mich nicht seinen Bitten,

By all right it may doe me no sheme.

Jetzt beginnt die zweite Phase ihrer Betrachtungen: sie denkt plötzlich an die Kehrseite der Liebe. Boccaccio schildert diesen Gedankengang sehr einfach:

Str. VIII: E, stando alquanto, poi si rivolgea

Dall'altra parte: Misera, dicendo,

Che vuoi tu fare? . . .

Das ist dem Schüler des bilderreichen Guillaume de Lorris zu nackt und kahl; um die Scene mehr hervorzuheben und ihren Eindruck zu verstärken, zieht er ein Gleichniss herbei:

8  
Str. 103: But rhigt as whan the Sunne shineth bright  
In March, that chaungeth oft time his face,  
And that a cloud is put with winde to flight,  
Which oversprat the Sunne, as for a space,  
A cloudy thought gan troughe her soule pace,  
That overspradde her brighte thoughtes all,  
So that for feare almost she gan to fall.

Die Momente, welche sich Chryseis hier vergegenwärtigt, Verlust der Freiheit, Untreue u. s. w. sind dieselben wie im Filostrato, nur auf eigene Weise vorgeführt. Der Schluss des Monologs ist aber wieder charakteristisch für Chaucers Behandlung. Boccaccio zeigt uns das Herüber- und Hinüberschwanken der Chryseis an einem Beispiel, Chaucer, um die auf- und abwogenden Gefühle seiner Heldin recht deutlich zu machen, wiederholt den Vorgang. Nach den schmerzlichen Bildern fasst sie wieder Muth:

And after that her thought gan for to clere...

dann sinkt sie nochmals in trübe Gedanken zurück:

And with another thought her herte quaketh  
Shan slepeth hope, and after drede awaketh  
Now hote, now cold, but this bitwixen tway  
She rist her up, and went hir for to play.

Auch im Filostrato wird Chryseis mit ihren wechselnden Empfindungen nicht fertig, sondern

E biasmando e lodando, in tale erranza  
 Fece per molti giorni dimoranza.

Ich habe mit Absicht bei Beleuchtung dieser Partie länger verweilt, weil sie uns mehrere Eigenthümlichkeiten Chaucers, die sein Verhältniss zum Original kennzeichnen und vielfach im Laufe des Gedichtes wiederkehren, kennen lehrt. Noch eine andere Stelle müssen wir hier ins Auge fassen, weil Chaucers Behandlungsweise da zu eclatant hervortritt, um übergangen zu werden. Es ist dies die Schilderung der Liebesnacht im dritten Buche (Str. 130—211, im Filost. IV, Str. 24—44). Eine Scene, wie die vorliegende, musste natürlich Chaucers Hang zum Kleinmalen und zum Weiterausspinnen der Situationen ganz besonders herausfordern, und wir dürfen daher nicht erstaunt sein, statt 17 Strophen in seinem Vorbild, bei ihm deren 81 zu finden. Wir sehen von der vorhergegangenen abweichenden Handlung hier ab, ebenso von der Einleitungsscene, dem Gespräch über die angebliche Eifersucht des Troilus, das Chaucer, wie auch den Zwischenfall von der Ohnmacht des Liebhabers, nur herbeigezogen hat, um die Situation verwickelter und interessanter zu machen, und beginnen mit Strophe 164, wo Pandarus mit schlaudem Lächeln sich entfernt und die Liebenden allein gelassen hat.

Die Schilderung des Boccaccio bildet ein schwungvolles, Gluth athmendes Ganze voll plastischer Kraft. Auch auf Chaucer scheint die Vollendung dieser Stelle Eindruck gemacht zu haben, denn er bemerkt bescheiden:

... soth is, though I cannot tellen all,  
*As can mine aucthor of his excellence,*  
 Yet have I saied, and God toforne shall,  
 In every thing all hooly his sentence.

Wenn er übrigens hier den treuen Anschluss an seinen Autor hervorhebt, so beschränkt sich dies wieder nur auf die allgemeinen Umrisse. Im Einzelnen geht er seinen eigenen Weg. Wir merken das schon gleich am Anfang an dem veränderten Ton: wenn Troilus die Geliebte anredet: „*Sweete, now be ye caught, now yeldeth you, for other boote is none*“, so kann er diese Ausdrucksweise unmöglich aus seinem stets elegant stilisirtem Original entnommen haben.

Auch die gleich drauf eingestreuten allgemeinen Betrachtungen, Sinnsprüche und Gleichnisse belehren uns darüber, denn Boccaccio gestattet sich nie dergleichen Abschweifungen. Doch sind die zahlreichen Gleichnisse, mit welcher hier Chaucer ausschliesslich malt, zum Theil sehr treffend und poetisch. Wie lieblich schildert er das erste schüchterne Geständniss seiner Heldin! <sup>1)</sup>

Recht als Sohn seiner scholastischen Zeit zeigt er sich in dem mythologischen Hymnus, welchen Troilus im Vollgefühl seines Glückes anstimmt und worin er Amor,

*Thy mother eke, Citheria the swete*

*Venus I meane, the well willy planete,*

und Hymen (*Imeneus*) verherrlicht.

Nur an einzelnen Stellen zeigt ein entlehnter Ausdruck, ein Satz u. s. w., dass Chaucer sein Vorbild nicht ganz aus der Hand gelegt hat; z. B.

Str. 191. *O blisfull night, of hem so long isought,*

*How blithe unto hem bothe two thou were!*

Fil. IV, 30. *O dolce notte attesa e desiata,*

*Come gradita fusti a cari amanti!*

Kleinere Züge des Dialogs und der Handlung, welche ihm der Situation angemessen schienen, hat er natürlich mehrfach hinzugefügt: so, wenn er Troilus ganz selig fragen lässt, ob sein Glück auch Wirklichkeit sei, nebst der Antwort der Chryseis: *Ye herte mine, God thanke J of his grace.* Eine Reminiscenz an den zu seiner Zeit in der feinen Gesellschaft üblichen gesuchten Zärtlichkeitsstyl zeigt der Dichter gleich darauf: Troilus küsst die Augen der Geliebten und fragt die „*humble nettes*“ seiner Dame:

*Tho there be mercy written in your chere,*

*God wote the texte full harde is for to find,*

*How could you withouten bond me bind?*

---

<sup>1)</sup> *And as the newe abasched nightingale  
That stinteth first, whan she beginneth sing,  
Whan that she heareth any heerd's tale,  
Or in the hedges any wight steering,  
And after siker doeth her voice outring:  
Right so Cresseide, whan that her drede stent,  
Opened her herte, and told him her entent.*

Eine ähnliche Zuthat Chaucers ist es, wenn die Liebenden „*playing enterchaungeden hir ring*“ und Troilus „*a broche of gold and azure, in which a rubbie set was like an herte*“ zum Geschenk erhält <sup>1)</sup>.

Diesen Reminiscenzen an des Dichters mittelalterliche Lectüre wollen wir gleich eine andere anreihen, die Apostrophe der Liebenden an die grausam scheidende Nacht <sup>2)</sup>. Den Anlass mag allerdings eine Stelle im Filostrato gegeben haben. Dort heisst es einfach (IV, 37): Troilus küsst die Geliebte zum Abschied:

*il nascente di maledicendo  
che dal suo caro ben lo separava.*

Daraus macht Chaucer eine sechs Strophen lange Klage nach Art der provenzalischen Alben, die ihm ohne Zweifel bekannt waren <sup>3)</sup>. Der Ton der Troubadours gelingt ihm freilich wenig. Wie wirkt es auf unseren jetzigen Geschmack, wenn wir Chryseis klagen hören:

*O blacke night, as folke in boke rede,  
That shapen art by God, this world to hide  
At certain times with thy derke wede . . .*

*. . . . .  
Thou doest, alas, to stortly thine office,  
Thou rakle night, u. s. w.*

und nun gar erst, wenn Troilus den Tag verflucht und ihn fragt:

*. . . what list thee so to spien,  
What hast thou lost, why seekest thou this place?*

Dann wendet er sich an die Sonne:

*And eke the sonne Titan gan he chide,  
And said, „O foole, well may men thee dispise,*

<sup>1)</sup> Diesen Austausch von Erinnerungszeichen beim Abschied hat auch Shakspeare in „*Troilus and Cressida*“ nachgeahmt (Act IV, Sc. 4):

*Troil. . . . Wear this sleeve.  
Cress. And you this glove.*

Die übrigen Stellen, welche an Chaucers Gedicht erinnern, hat Delius in seiner Einleitung zu „*Troilus and Cressida*“ angemerkt.

<sup>2)</sup> Strophe 207—212.

<sup>3)</sup> Den Einfluss der provenzalischen Dichtung auf Chaucer hat namentlich Warton hervorgehoben, nur geht er wohl zu weit.

*That hast all night the dawning by thy side,  
And sufferest her so sone up fro thee rise ...*

Noch eine Stelle finde hier Platz als charakteristisch für Chaucers Verhältniss zum Original. Boccaccio schildert das Glück der Liebenden und sagt (IV, 32): solche Seligkeit fühlt kein Reicher, welcher die Liebe tadelnd, nur Schätze aufhäuft. Auch Chaucer (Str. 199—201) stellt zunächst nur eine Vergleichung an, dabei aber ist sein Aerger über die schmutzigen Geizhälse erwacht und er muss ihm Luft machen. Das geschieht nun in einem sehr wenig zur Sache gehörigen, äusserst bezeichnenden Excurs, worin er Jenen Midas' Ohren und Alles Uebel wünscht:

*They shal forgon the white and eke the rede,  
And live in wo, there God yeve hem mischaunce.*

Endlich sei noch der gegenseitigen Liebesbetheuerungen gedacht, welche Chaucer (Str. 204—210) den Liebenden vor dem Abschied in den Mund legt. Er mochte sie als nothwendiges Ingredienz einer Liebesscene betrachten und unterlässt daher nicht, auch diesen Zug anzubringen.

Dies wird wohl genügen, um von dem Wesen der Chaucer'schen Erweiterungen und Zusätze, die den Hauptunterschied vom Filostrato bilden, einen Begriff zu geben. Fast Alles lässt sich, wie wir sehen, auf den Einen Grundzug in des Dichters Behandlung, sein Streben nach detaillirter Schilderung zurückführen. Dasselbe, was wir bis jetzt von der Ausführung der Scenen überhaupt bemerkten, gilt nur in besonderem Masse, wie wir bereits andeuteten, von den *Reden*. Sie, als hauptsächlich für den Charakter der Situation wichtig, haben ganz vorzugsweise vergrössernde Umbildungen erfahren. Man kann ziemlich sicher sein, dass wo immer im Filostrato eine Rede sich vorfindet, dieselbe in der englischen Bearbeitung irgend eine Zuthat erhalten hat, zum Mindesten in breiterer Ausführung wiedergegeben ist. Das ist es aber nicht allein. Chaucer, in der Absicht, uns die geschilderten Handlungen und Situationen recht nahe zu rücken, hat auch oft Reden, lebhafte Dialoge u. s. w. eintreten lassen, wo im Original sich nichts dergleichen, vielleicht nur eine Andeutung, ein kurzer Satz vorfand. Es weist das Alles auf das oft hervorgehobene Ziel hin. Der Dichter

neigt sich mehr und mehr der dramatischen Behandlungsweise zu, indem er uns seine Bilder recht treu und körperlich zu vergegenwärtigen sucht. Er scheint sich dieses dramatischen Charakters seines Gedichtes auch selbst bewusst zu sein, denn im Epilog schickt er es mit den Worten in die Welt (V, Str. 254): „*Go, little booke, go, my little tragedie . . .*“

Um aus der Masse von Fällen, in welchen Chaucer indirekte Rede in direkte, erzählenden Bericht in dramatische Darstellung umgewandelt hat, ein beliebiges Beispiel herauszugreifen, nehmen wir die 32<sup>e</sup> Strophe des vierten Buches, eine Stelle, wo der Dichter im Ganzen sich treuer Nachbildung befeisst hat. Der Schmerz des Troilus wird hier geschildert und das Eingangsgleichniss, welches denselben veranschaulicht, ist getreu wiedergegeben; aber wenn Boccaccio (V, 24) nur den Inhalt der Klagen nennt:

... *Si tormentava il giovinetto forte,  
Non cercando alli dei, che sol la morte,*  
so führt Chaucer sie uns selbst vor:  
„*O death alas why n'ilt thou doe me dey?*  
*Accursed be that day which that nature*  
*Shope me to ben a lives creature.“*<sup>1)</sup>

Grosses Gewicht legt er auf einen recht lebendigen Dialog, der namentlich in den Szenen, wo Pandarus theiligt ist, sehr in den Vordergrund tritt. Es ist dann

---

<sup>1)</sup> Ganz analog ist eine Stelle im 5. Buch, Str. 14, 15. Im Filostrato (VII, 13) steht nur: „Diomedes erkennt wohl die Liebe der Beiden und darüber nachdenkend (*di ciò mentre seco ne bisbiglia*) beschliesst er gegen sie zu intriguen (*sturbare loro amore si consiglia*). Diese kurze Andeutung führt Chaucer zu einem wirklichen Selbstgespräch aus (Str. 14 und 15). Auch hier haben wir wieder das Kennzeichen von Chaucers eigener Behandlung in dem veränderten Ton, der volkstümlichen, fast niederen Ausdrucksweise:

„*J have heard say eke, times wise twelve,  
He is a fool that woll foryete him selve.“*

In derselben Weise macht Chaucer aus den andeutenden Worten im Filostrato (X, 27) einen vollständigen Brief (V, 226—231), der sechs Strophen einnimmt. Die im Filostrato angegebenen Eigenschaften des Briefes sind auch hier zu finden:

*Intanto non venivan che parole,  
Belle promesse e gran senza effetto.*

unschwer zu merken, wenn Chaucer selbstgestaltend verfährt: abgesehen davon, dass Stil und Ton in ihrem meist ungebundenen, oft vulgären Charakter auffallend gegen die gehaltene, abgemessene, elegante Sprache des italienischen Originals abstechen, zeigt Chaucers Dialog eine sehr ausgeprägte, in ganz kurzen Sätzen herüber- und hinübergreifende Wechselrede, während er bei Boccaccio gewöhnlich nur längere, wohl ausgeführte und abgerundete Reden enthält. Offenbar bezweckt unser Dichter damit — wie gesagt — Leichtigkeit und Lebhaftigkeit des Dialogs, und im Ganzen ist ihm dieser Vorzug auch nicht abzusprechen, wenn auch das in solchen Fällen oft vier bis fünf Mal wiederkehrende *quod she — quod he — quod Pandarus* u. s. w. eher geeignet ist, das Gegentheil zu bewirken.

Manchmal verführt die Vorliebe zur dramatischen Behandlung Chaucer, Stoffe zu dialogisiren, deren Natur eine solche Darstellung eigentlich nur gezwungen zulässt. Charakteristisch ist hier eine Stelle (IV, Str. 19—21; vgl. Fil. V, 15). Troilus hört angstvoll den Berathungen über seiner Geliebten Auslieferung zu und schwankt, ob er diesen Verlust dulden oder mit Gewalt verhindern soll. Boccaccio drückt diese Ungewissheit seines Helden sehr einfach aus:

*Volendo, e non volendo or questo, or quello,  
Stava tra due il timido donzello.*


Chaucer gestaltet dies in ein Wechselgespräch der Liebe und der Vernunft um:

*Love him made all prest to done her bide,  
And rather dien than she should go,  
But Reason said him on that other side,  
„Withouten assent of her do nat so,“ u. s. w.*

Hier ist wohl der Einfluss Guillaumes de Lorris und seines allegorischen Werkes unverkennbar: psychologische Vorgänge als Streit personificirter Abstractionen darzustellen, ist ja ein Hauptthema des Romans der Rose. Namentlich musste unserem Dichter daraus der Gegensatz von Liebe und Vernunft geläufig sein.

Wir haben bis jetzt gesehen, dass der vergrößerte Umfang des englischen Gedichtes, welcher dem italienischen Original gegenüber so stark hervortritt, zumeist in Erwei-



terung der Scenen, und namentlich der Reden beruht. Auch versuchten wir, an einigen Beispielen das Wesen dieser Chaucer'schen Zuthaten darzulegen. Es erübrigt nun, noch eine dritte Gattung solcher Zusätze ins Auge zu fassen, /2, nämlich die *direkten Einschaltungen*, welche, ohne eigentliche Beziehung zur Handlung, meist in Einschlebung von lyrisch gehaltenen Stücken bestehen. Wir wollen die wichtigsten davon herausheben. 

In erster Linie steht jene schon erwähnte Uebersetzung eines Sonettes von Petrarca <sup>1)</sup>. So weit es das Versmass erlaubte, ist die Uebersetzung bemerkenswerth genau. Es fällt schwer, eine etwaige lateinische Vermittelung oder dergl. anzunehmen, und man könnte daher schon hieraus auf Chaucers Kenntniss des Italienischen schliessen. Je ein Quartett giebt er durch eine siebenzeilige Strophe wieder, den Rest gleichfalls in einer. Im Filostrato findet sich an der betreffenden Stelle <sup>2)</sup> Nichts, was zu einem solchen Excurs hätte Anlass geben können, wenn man nicht die gleich darauf folgende Apostrophe an den Liebesgott, die aber Chaucer auch übersetzt, dafür gelten lassen will. Bezeichnend ist übrigens die Einleitungsstrophe. Im Filostrato beschliesst Troilus seiner Dame sein Herz zu entdecken und fasst den Vorsatz, keine Andere jemals zu lieben. Bei Chaucer dagegen überlegt er zunächst — als mustergültiger girrender Ritter, — wie er seine Gefühle am Besten in Worten niederlegen könnte bevor er mit einem Geständniss auftritt: er sinnt nach,

*What for to speake, and what to holden inne,  
And what to arten, er to love he sought,  
And on a song anone right to beginne . . .*

Man hat sich gewundert, dass Chaucer hier eins der minder bedeutenden Sonette Petrarca's gewählt hat, und Warton (a. a. O. 222) meint: „... *had Chaucer followed his own genius, he would not have disgusted us with the affected gallantry and exaggerated compliments which it extends through*

<sup>1)</sup> Nro. CII in *Parnasso Italiano*.

<sup>2)</sup> I, Str. 87.

*five tedious stanzas.*“ Indessen muss man bedenken, dass Chaucer sich damals noch ganz im Geschmack seiner mittelalterlichen Vorbilder hielt und in deren Dichtungen spielten gerade „the affected gallantry and exaggerated compliments“ eine wichtige Rolle: es gehörte zum guten Ton und galt für geistreich, sich in spitzfindigen Fragen über die Natur der Liebe zu ergehen — ganz in der Weise des Sonetts — und sich gespreizter, antithesen- und paradoxenreicher Redensarten zu bedienen, wie z. B. hier in der Schlusszeile: „*For heat of cold, for cold of heat J die*“ (*tremo a mezza state, ardendo il verno*). Chaucer selbst liefert hierfür — und zwar immer selbstständig — noch mehrere Beispiele, so, wenn Chryseis sich nach Troilus' Eigenschaften erkundigt und den Pandarus fragt (II, 65):

*Can he well speake of love, J preie?*

und wenn später (III, 258) unter Troilus ritterlichen Vorzügen erwähnt wird:

*And most of love and vertue was his speeche . . .*

und gleich darauf noch deutlicher:

*so well could he devise*

*Of sentement and in so incouth wise*

*All his array, that every lover thought,*

*That all was wel, what so he said or wrought.*

An zwei anderen Stellen hat Chaucer statt der von Boccaccio gewählten lyrischen Episoden andere substituiert, und zwar das eine Mal <sup>1)</sup> wie Warton <sup>2)</sup> nachgewiesen hat, eine Uebersetzung aus Boëthius (*Consol. Philos. L. II. Met. ult. III. Met. 2*), die Lehre über den gleichen Einfluss der Liebe in der natürlichen und der moralischen Welt enthaltend. Das andere Mal (V, Str. 90) schiebt er eine lyrische Strophe in der Art von Petrarca's Poesie ein.

Wir sehen, unserem Dichter ist die Idee, solche lyrische Episoden seinem Gedicht einzustreuen, von seinem

---

<sup>1)</sup> Troil. III, Str. 252–255; vgl. Fil. IV, 67–82, wo Boccaccio einen Lobgesang der Liebe eingeschoben hat.

<sup>2)</sup> A. a. O. p. 228 Anm.

Original selbst an die Hand gegeben worden. Auch Ebert<sup>1)</sup> (a. a. O. p. 93) hat bereits darauf aufmerksam gemacht, ohne aber den ganzen Umfang, in welchem hier Boccaccio Vorbild gewesen ist, erkannt zu haben. Wir können viel weiter gehen und der Sonettentlehnung Chaucers ein genaues Analogon an die Seite stellen. Boccaccio hat nämlich — das scheint Ebert entgangen zu sein, und hat überhaupt noch Niemand, so viel mir bekannt, darauf hingewiesen — ebenfalls das Gedicht eines andern Autors als lyrische Episode seinem Filostrato einverleibt und zwar eine Canzone des *Cino da Pistoja*<sup>2)</sup>, an der Stelle (Fil. VII, 60 — 64), welche Chaucers letzterwähnter Einschaltung entspricht. Die Canzone hat in den vier ersten Zeilen den Endecasyllabo und Boccaccio konnte daher so viel wörtlich in sein Gedicht herübernehmen:

*La dolce vista, e il bel guardo soave  
De' più begli occhj che vedessi mai,  
Mi fa parer la perdita sì grave,  
Che la mia vita vo' traendo in guai.*

Der Rest ist freie Ausführung in Rücksicht auf das Versmass, aber aus allen folgenden Stanzas (mit Ausnahme der dritten, die übergangen ist) hat Boccaccio die entsprechenden vier Zeilen entlehnt.

Nicht eine eigentlich lyrische Episode, sondern ein philosophisches Raisonnement bildet eine andere Einschaltung<sup>3)</sup> Chaucers, die wir hier noch anschliessen wollen. Sie befindet sich im vierten Buche (Str. 132—151) und ist

<sup>1)</sup> Er sagt: „Wenn Chaucer bekanntlich ein Sonett des Petrarca einem der Monologe des Troilus einverleibt hat, so ist ihm auch in dieser Beziehung, mindestens in einem allgemeinen Sinne, Boccaccio Vorbild gewesen. Auch bei ihm finden sich, und zwar namentlich in den Briefen des Troilus, Strophen von demselben lyrischen Charakter, die, wenn sie nicht bestimmten Sonetten entlehnt sind, doch gar leicht in solche verwandelt werden können.“

<sup>2)</sup> Eine Uebertragung giebt Förster im Anhang zu Petrarcas Canzonon und Sonetten II, p. 111.

<sup>3)</sup> Vgl. zu den bisher genannten Einschreibungen noch das im Munde der *Kassandra* figurierende Inhaltsverzeichnis vom XII. Buch der *Thebais* des Statius (Troil. V, str. 212 ff.).

wie wenige Theile des Gedichtes geeignet uns zu zeigen, wie weit Chaucer damals noch von dem entfernt war, was wir später gerade als die Frucht seiner italienischen Studien kennen lernen werden: einheitliche, planmässige Composition.

Im Filostrato ist die Stelle, an welche Chaucer seinen Excurs angeschlossen hat, zu Anfang des sechsten Theils. Dort heisst es einfach:

*Tornato Pandar, ritrovò pensoso*

*Troilo e nella faccia sbigottito*

(er ist noch ganz betäubt unter der Wucht des neuen Unglücks, der Trennung von der Geliebten).

Chaucer giebt hier zunächst die Zuthat, dass Pandarus den Freund im Tempel findet, im Gebet versunken. Wir vernehmen das Gebet und sodann eine sich anfügende Betrachtung, die, sehr schlecht zur erregten Gemüthslage eines verzweifelnden Liebhabers passend, das Thema behandelt:

*„all that commeth, commeth by necessitie,*

*Thus to be lorne, it is my destinie“.*

Diese lange, 19 Strophen einnehmende Deduction über das Wesen der Prädestination, im trockensten scholastischen Styl gehalten und mit technischen Ausdrücken aus der mittelalterlichen Philosophie untermischt, bildet für uns offenbar den störendsten Theil der ganzen englischen Bearbeitung. Der schroffe Uebergang von den gleich vorher geschilderten leidenschaftlichen Situationen in den verstaubten Philosophenton wirkt in der That sturzbadartig. Man lese nur die drei Strophen <sup>1)</sup>, worin Troilus die eben entwickelte

---

<sup>1)</sup> Str. 143 ff.:

*„For if there sit a man yond on a see,*

*Than by necessitie behoveth it,*

*That certes thine opinion sooth be,*

*That wenestor coniectest that he sit,*

*And further over, now ayenward yet,*

*Lo right so is it on the part contrarie,*

*As thus, now hearken, for J woll not tarie u. s. w.*

Warton, p. 224, nennt die Quelle dieser philosophischen Theorie: Brodwadine, Erzbischof und Zeitgenosse Chaucers. — Warton scheint

Ansicht über die Prädestinationslehre exemplificirt, und denke sich dazu einen Liebhaber in der höchsten Extase der Leidenschaft!

Nachdem wir so die Erweiterungen und Zuthaten Chaucers in ihren Hauptgattungen betrachtet haben, sehen wir uns nach den übrigen Aenderungen um, welche das italienische Gedicht in der Bearbeitung des englischen Dichters erfahren hat.

Im Laufe unserer bisherigen Untersuchung haben wir bereits mehrfach Gelegenheit gehabt, Manches dahingehörige beiläufig zu berühren. Wir zeigten schon beispielsweise, wie in gewissen Verschiedenheiten beider Gedichte sich zugleich der Gegensatz ihrer Verfasser kund giebt, was Naturanlage, Bildungsgang und Nationalität betrifft. Dieser Gegensatz tritt nun besonders nach einer Seite hin hervor, welche für die Vergleichung der Gedichte von Wichtigkeit ist, nämlich in den *Charakteren* der geschilderten Personen.

Es ist bekannt, welche Physiognomie antike Helden in den mittelalterlichen Gedichten haben; wie man sie sich nur als moderne Ritter vorstellen konnte und als solche sprechen und handeln lässt. Wir sind daher nicht überrascht, auch im Filostrato und der englischen Bearbeitung desselben die gleiche Bemerkung zu machen. Indessen findet hier doch ein Unterschied statt. Boccaccio, bekanntlich in seinem Alter der Ersten Einer, welche in den wahren Geist des Alterthums eindringen und sich an ihm begeisterten, hatte sich in diesem Jugendwerk allerdings noch nicht zur objectiven Betrachtung der antiken Welt aufschwingen können, aber solcher Verstösse, wie sie Chaucer unterlaufen, wäre er doch nicht fähig gewesen. Er weiss zum Wenigsten so viel, dass die Helden des Alterthums keine Christen waren, und hält sich, wenn auch seine Griechen und Trojaner an Sitten und Denkungsart dem vierzehnten Jahrhundert angehören, vor so ganz direkten Hinweisungen auf die Gegenwart möglichst fern. In Chaucers Helden

---

übrigens die Stelle nicht recht angesehen zu haben, wenn er sagt: „*Pandarus endeavours to comfort Troilus with arguments concerning the doctrine of predestination . . .*“; Troilus spricht vielmehr im

hingegen erkennen wir nicht nur überhaupt mittelalterliche, sondern ganz speciell christliche englische Ritter. Calchas erscheint als Bischof, das Palladium als Reliquie, Chryseis liest „*on holy saintes lives*“ und in Chaucers Lieblingsschriftsteller Statius. Der Engländer tritt hervor, wenn Pandarus seine Nichte zur Maifeier auffordert (II, Str. 9):

„... *let us daunce,*

*And let us done to May some observaunce“.*

Derselbe Pandarus erzählt später (III, 81) *a tale of Wade* und (V, 166) verspottet das vergebliche Harren seines Freundes mit den Worten:

„*From hasell wood, there jolly Robin plaid,  
Shall come all thou abidest here“.*

In Folge dieser nationalen Einflüsse haben nun auch die *Charaktere* der Personen, zum Theil bedeutende Modificationen erfahren. Chaucer hat sie keineswegs herübergenommen, wie er sie im Original fand, sondern, theils weil es ihm seine eigene Anschauung so an die Hand gab, theils aus Rücksichten auf sein englisches Publikum hier und da umgestaltet.

Verhältnissmässig am wenigsten Aenderung hat nun zunächst die Figur des Troilus erlitten. Er erscheint bei beiden Dichtern als vornehmer Cavalier des 14. Jahrhunderts und nur in einigen Zügen giebt sich auch an ihm der Unterschied italienischer und englischer Natur kund. Boccaccio — wohl in Erinnerung an sein Verhältniss zur Fiammetta, deren Neigung er ja bekanntlich im Sturm eroberte — hat seinem Helden die eigene südlich feurige Natur gegeben und lässt ihn trotz des anfänglichen Schmachzens und Seufzens doch sehr rasch zum letzten Ziele vordringen. Bei Chaucer getraut sich Troilus nur ganz allmählig, nach langen Vorbereitungen kühnere Gedanken zu fassen, bei Boccaccio geschieht das mit einem Schlag. Bezeichnend ist hiefür eine Stelle, die Chaucer daher — ein seltener Fall — weggelassen hat. Im zweiten Buch bringt Pandarus die Nachricht von der nicht ungünstigen Gesinnung der Chryseis und gleich daran schliesst sich die Scene, worin er dem Freund vorschlägt, ihr einen Brief zu schreiben. Im Fil. (Terza parte, XV—XXI) findet sich hier ein Zwischenfall:

nach dem Bericht des Pandarus gehen die Freunde, „*la beltate di Griseida a veder*“. Troilus erhält vom Fenster aus einen freundlichen Blick und dieser entflammt ihn nun gleich zu den vermessensten Wünschen. Nicht mehr zufrieden mit schmachsender Anbetung, über die er bis jetzt nicht hinausgegangen ist, wagt er schon zu denken:

*Deh! fossi teco una notte di verno,*

*Che cento e più ne passerai al inferno!*

Ueberhaupt erscheint der Charakter des Troilus, wenn schon bei Boccaccio etwas weichlich angelegt, im englischen Gedicht doch gar zu kraftlos und unmännlich. Manchmal sieht es aus, als wenn Chaucer sich selbst darüber lustig macht, und er trifft ganz unser Gefühl, indem er den Pandarus sagen lässt: „*What woman living could love such a wretch?*“ Sandras (p. 49) behauptet zwar das Gegentheil („*Troilus . . . n' est pas aussi efféminé que dans le poème italien . . .*“), auf das eine Moment hin, dass Chaucer die Ohnmacht seines Helden im Senat weggelassen hat, aber das wird reichlich dadurch ausgeglichen, dass den schwachnervigen Liebhaber dieser Zufall sogar im Gespräch mit der Geliebten überfällt, ohne dass wir einen besonderen Grund zu übermässiger Aufregung wahrnehmen könnten, während wir es an jener Stelle, wo der leidenschaftliche Jüngling so ganz plötzlich aus allen seinen Himmeln geschmettert wird, schon eher begreiflich finden. Uebrigens hat Chaucer jenen Zwischenfall wohl auch nur weggelassen, weil ganz kurz zuvor die erste Ohnmacht geschildert ist und eine Wiederholung seinen Helden doch in gar zu kläglichem Lichte gezeigt hätte.

Wie wir gesehen haben, geht Chaucer fast immer, wenn es sich um psychologische Verhältnisse handelt, seinen eigenen Weg: begreiflicherweise musste das hier und da zu Aenderungen in der Charakterzeichnung führen. Nehmen wir z. B. gleich im Anfang des Gedichtes die erste Begegnung des Troilus mit Chryseis. Der Eindruck auf den Helden ist hier ein ganz anderer als im Filostrato. Im italienischen Gedicht bricht die Leidenschaft nicht gleich in vollen Flammen aus, sondern sie beginnt mit einem ruhigen Wohlgefallen an der anmuthigen Erscheinung: eine grazieuse

Bewegung der Trojanerin erregt die Aufmerksamkeit des Kenners weiblicher Schönheit, als welcher Troilus zunächst erscheint; er macht den Eindruck fast eines blasirten Dandy, der mit Gleichgültigkeit über seine bestandenen Liebes-affairen spricht:

*Jo già provai, per mia grande follia,*

*Qual fosse questo maladetto foco . . . ;*

bei Chaucer dagegen ist er ein spröder Jüngling, der Liebes-händel nur vom Hörensagen kennt:

(Str. 29) *I have heard tell pardieus of your living,*

*Ye lovers, and eke your lewde countenances.*

Wenn er nun unmittelbar nach solchen geringschätzigen Bemerkungen von den Pfeilen des beleidigten Liebesgottes getroffen wird, so mochte das einestheils Chaucer, der überhaupt die etwas starken Gewürze und grobsinnlichen Effekte in diesem Jugendwerke liebt, für wirkungsvoller halten; andernteils lag aber auch so plötzlich auflodernde Leidenschaft zu schildern im Zeitgeschmack <sup>1)</sup>, ein Seitenstück dazu bietet ja sein zweites dem Boccaccio entlehntes Gedicht von der Liebe des Palamon und Arcitas.

/  
n  
Dergleichen einzelne Züge, welche, aus einer abweichenden Geschmacksrichtung des Dichters hervorgegangen, auch hier und da auf die Charakteristik eingewirkt haben, finden sich mehrfach in Chaucers Gedicht; im grossen Ganzen aber ist sein Held dem italienischen identisch.

Bedeutendere Modificationen erforderte für den englischen Dichter die Gestalt der Chryseis. Molant und d'Hericault <sup>2)</sup> charakterisiren die verschiedene Behandlung von Benoît, Boccac und Chaucer dahin: „*Dans Benoît Briseida était encore un peu serve, Boccace en fit une courtisane, Chaucer*

<sup>1)</sup> Später, in der Erzählung von Sir Thopas, parodirt Chaucer diesen Lieblingszug der zeitgenössischen Poesie:

*A, Sainte Mary, benedicite,*

*What aileth this love at me,*

*To binde me so sore u. s. w.*

Er schildert Sir Thopas von plötzlicher, im Traum entstandner Liebe zur Elfenkönigin ergriffen.

<sup>2)</sup> 8. Jahrb. f. rom. Liter. I p. 229.



*lui prêta plus de dignité, il lui donna quelque ressemblance avec une lady*“. Die letzte Bemerkung zugestanden, muss ich bekennen, dass ich das Urtheil über die Heldin des italienischen Dichters durchaus nicht gerechtfertigt finden kann. Das verbietet schon die Beziehung, welche ihr Boccaccio auf seine eigene Dame giebt<sup>1)</sup>. Er dachte sich Chryseis sicher ganz ähnlich seiner Fiametta, schön und anmuthig, von heissem Blute und leichtem Naturell, und wenn er schliesslich ihre Untreue schildert, so beabsichtigte er eben ein Bild weiblicher Natur vorzuführen, ohne seine Heldin irgendwie in gehässigem Lichte zeigen zu wollen. Als wichtig für die Stellung der Heldin im italienischen und englischen Gedicht müssen wir zunächst auf einen Umstand aufmerksam machen, der beim ersten Blick auffallend erscheint. Chryseis tritt nicht — wie es das gewöhnliche Thema in den mittelalterlichen Rittergedichten ist — als junges Mädchen auf, das in Wechselgluth für einen gleichalterigen Jüngling entbrannt ist, sondern als Wittwe (Fil.: *in bruna e longa vesta*; — Troil.: *in widdowes habite blacke*). Das rückt ihre ganze Erscheinung natürlich in ein völlig eigenthümliches Licht. Der Anlass zu dieser Umgestaltung mag einerseits in Boccaccios Streben zu suchen sein, die Beziehungen der Liebenden seinem Verhältniss zur Fiametta möglichst analog zu machen, die, wenn auch nicht Wittwe, doch bekanntlich eine verheirathete Frau war. Allein auch abgesehen davon musste Boccaccio eine solche Veränderung vornehmen, um die Gestaltung und Durchführung der Fabel in dem Sinne wie sie ihm vorschwebte zu bewerkstelligen. Hätte er Chryseis als junges Mädchen dargestellt, so wäre die ganze Verwicklung der Knotenschürzung weggefallen: Troilus hätte nicht nöthig gehabt, auf Umwegen und verstohlener Weise sich der Geliebten zu nähern, sondern die einfache Frage wäre dann gewesen: Warum wirbt er nicht um sie und erringt sie sich als Gattin? Bei der Reclamation des Calchas hätte er mit seiner Liebe

---

<sup>1)</sup> Im Vorwort an die Fiametta: „... *quante volte le bellezze, e qualunque altra cosa laudevole in donna di Greseida scritto troverete, tento di voi esser parlato, potrete intendere.*

offen hervortreten und Chryseis als die Seine geltend machen können; der Abschluss der Tragödie durch die Untreue der Heldin im griechischen Lager hätte nicht beibehalten werden können, kurz, die Behandlung des Stoffes hätte eine andre sein müssen. Ob Boccaccio mit diesem Umstand auch beabsichtigte, die rasche Hingebung seiner Heldin und ihren Wankelmuth in der Liebe erklärlicher zu machen und auf ihre spätere Untreue vorzubereiten? Pey (a. a. O.) weist auf die Wittweeneigenschaft der italienischen Chryseis hin und setzt hinzu: „*ce qui explique sa supériorité dans l'art de la coquetterie et de la dissimulation*“ (vorher war sie geschildert im Gegensatz zur Chryseis bei Benoît als „*moins grossière, plus coquette, plus gracieuse, plus persuadée de la valeur de sa personne, mais plus corrompue et plus corruptrice*“).

Chaucer nun hat in seiner Bearbeitung Chryseis ebenfalls als Wittwe herübergenommen, aber bei ihm ist diese Eigenschaft nicht so sehr urgirt als im Filostrato; mit Ausnahme der Eingangsscene, wo Chryseis in Wittwenkleidern geschildert wird, ferner der Scene zu Beginn des 2. Buches, wo Pandarus sie auffordert, die Trauerkleider abzulegen, endlich der Stelle im 5. Buch (Str. 138), wo Chryseis mit ihrem Wittwenstand die Anträge des Diomedes zurückweist:

*I had a lord, to whom I whedded was . . .*

*And other love, as helpe me now Pallas*

*There in mine herte n' is . . .* (vgl. Fil. VIII, 29)

wird ihre Wittwenschaft bei Chaucer wenig berührt, und man gewöhnt sich bei ihm fast an die Vorstellung, sich Chryseis als junges verliebtes Mädchen zu denken, wie es Chaucer selbst wahrscheinlich auch erging.

Doch betrachten wir nun, welche sonstigen Unterschiede die Figur seiner Chryseis gegenüber der italienischen Heldin bietet.

Für Chaucer als Engländer waren von vornherein einige Züge im Charakter der italienischen Chryseis nicht zu brauchen: die Anschauungen am englischen Hofe waren doch verschiedenen von der am Hofe der üppigen Johanna von Neapel herrschenden Denkweise und einiger Umgestaltungen bedurfte es, um die italienische Chryseis einer „Lady“ ähnlicher zu machen. Darauf läuft das Meiste hinaus, was Chaucer an

der Gestalt seiner Heldin geändert hat. Ein Beispiel, wie er dabei zu Werke ging, haben wir oben (p. 20) gesehen: wie er in ausdrücklichen Excursen an den Leser ihre Handlungsweise in Schutz nimmt, und wie er Einzelheiten abändert und neu hinzufügt, um ihre schliessliche Neigung für Troilus vorwurfsfrei zu machen. Gleichem Zweck dient ferner die Gartenscene<sup>1)</sup>, welche Chaucer, abweichend vom Filostrato eben jenem Monolog angefügt hat. Diese Episode ist offenbar nur eingeschaltet, um zu zeigen, wie Chryseis immer mehr der Liebe entgegengeführt wird: eine ihrer Gespielen singt ein Lied zum Preis der Liebe und hält nachher in der Unterhaltung noch eine lange Lobrede auf dieselbe, was alles seinen Eindruck auf die horchende Chryseis nicht verfehlt:

*Every word which that she of her herde,  
She gan to printen in her herte fast* (Str. 122).

Dazu kommt schliesslich noch der schmelzende Gesang einer Nachtigall, die „in birdes wise a laie of love“ anstimmt, als Chryseis Abends im Kämmerlein wieder in den alten Betrachtungen versunken ist. Ihr Herz wird froh und leicht bei dem Lied der Nachtigall und damit schlummert sie ein. Die ganze Schilderung ist äusserst lieblich und voll poetischer Schönheit.

Zu den Aenderungen, welche Chaucer im Interesse seiner Heldin vorgenommen hat, müssen wir hier auch eine Auslassung zählen. Die Stelle im Filostrato III, 48—50 ist übergangen. Es sind hier die Betrachtungen der Chryseis über den Brief des Troilus geschildert und sie zeigt sich da so wenig spröde und bricht am Schluss in so sinnliche Wünsche<sup>2)</sup> aus, dass der englische Dichter dies wohl seiner Heldin nicht angemessen fand. Er hat daher, während er doch sonst jede Gelegenheit zu Selbstgesprächen und Betrachtungen mit Vorliebe aufgreift, die Stelle unterdrückt und bringt dafür nur die zusammenfassenden Worte:

<sup>1)</sup> II, Str. 110—126 Episode Chaucers.

<sup>2)</sup> III, 50: *A Troilo non farò giammai spietata;  
Così fossi io nelle sue dolci braccia,  
E stretta petto a petto, e faccia a faccia.*

II, 162. *Avised word by word in every line*

*And found no lack, she thought he coud his good.*

Ganz ähnlich ist es dem darauf folgenden Brief der Chryseis ergangen. Sie antwortet dem Troilus (Fil. 64—70) zwar scheinbar zurückhaltend auf seine Anträge, aber man merkt doch heraus, was auch Troilus findet:

*S'io ben lo scritto intendo,*

*Amor la stringe più di quel volea.*

Auch hier begnügt sich Chaucer mit einer kürzenden Zusammenfassung (Str. 168), und wie viel ehrbarer und treuerherziger klingt bei ihm die Antwort der Trojanerin: sie dankt Troilus für seine gute Meinung ohne ihm Zugeständnisse zu machen, welche gegen die Sitte verstossen,

*But as his suster him to please*

*She would aye faine to done his herte an ease.*

Für die Anstrengungen, welche Chaucer macht, um auf seine Heldin keinen Vorwurf fallen zu lassen, sind nun äusserst bezeichnend die Intriguen und Vorbereitungen, wodurch die schliessliche Vereinigung der Liebenden bewerkstelligt wird. Im Filostrato ist nach dem vorhin mitgetheilten Briefe Chryseis am Ende ihres Widerstandes angekommen, und, von Pandarus noch etwas bearbeitet, willigt sie nach einigen nichtigen Redensarten, in Alles, was er von ihr verlangt. Zwar beim ersten Ansinnen des Pandarus, mit Troilus persönlich zusammenzukommen, scheint sie ganz entsetzt, aber sie streckt doch sehr bald die Waffen:

*... a te, ne a lui non voglio dispiacere*

*E son disposto a fare il tuo volere* (III, 71).

Sie giebt nun selbst Zeit und Gelegenheit an und darauf folgt die schon erwähnte Nacht.

Beim englischen Dichter geht das nicht so mit einem Schlag; seine Heldin würde dadurch in den Augen des englischen Publikums compromittirt worden sein. Auch mochte ihm anstössig erscheinen, dass Chryseis im Filostrato ohne persönliche Einwirkung des Troilus zu Allem bestimmt wird und das erste Zusammentreffen der Liebenden gleich mit dem letzten Ziele beginnt. Er schildert daher (III, Str. 58 ff.) zunächst das allmähliche Vertrautwerden der Beiden, die sich aber trotzdem immer noch in respektvoller Ent-

fernung von einander halten. Das vortheilhafte Benehmen des Troilus gewinnt ihm mehr und mehr die Neigung seiner Angebeteten. Schon fühlt sie:

*he was to her a wall*

*Of steel, and shield of every displeasance.*

Zum Abschluss bringt das Verhältniss endlich Pandarus. Er lädt im geheimen Einverständniss mit Troilus die Nichte zum Abendessen in sein Haus ein. Chaucer nun, um sie ganz vorwurfsfrei zu machen, lässt sie noch ausdrücklich vorher fragen, ob auch Troilus hinkäme, und erst auf die verneinende Antwort des Pandarus willigt sie ein. Aber noch ist der Wall von Entschuldigungen, der unsre Helden vor böswilligen Angriffen schützen soll, nicht gross genug, der Dichter zieht auch den Beschluss des Schicksals herbei. Er betont, wie eifrig Chryseis nach Beendigung der Mahlzeit auf den Heimweg bedacht war,

*But execute was all beside her love,*

*As the goddess wil, for which she must bleve.*

Darauf folgen die Scenen, welche bereits oben (p. 32) betrachtet sind. Troilus erscheint aus seinem Versteck hervor und mit Hülfe einer neuen Intrigue, dem Märchen von der Eifersucht des Horast und einer glücklich angebrachten Ohnmacht wird ihm nun das höchste Glück zu Theil.

Während also im Filostrato die Liebenden, von gleicher Gluth für einander entbrannt, sich gegenseitig in die Arme sinken, wird hier die Heldin, um gänzlich ohne Schuld zu sein, gleichsam überrumpelt. Dem einen Zweck zu Liebe hat Chaucer eine totale Aenderung der Handlung vorgenommen, oder sollte er für alle jene Einzelheiten, den angeblichen Process der Chryseis mit Poliphet, die List des Pandarus gegenüber Deiphobus, der unbewusst für das Interesse der Liebenden wirken muss, ferner die Scene in der Kammer des Krankheit heuchelnden Troilus u. s. w. eine Quelle gehabt haben? So lange wir dafür keinen Anhaltspunkt besitzen, müssen wir Sämmtliches der Erfindung des Dichters zuschreiben.

Noch eine Figur ist zu betrachten, die wir allein eine totale Schöpfung des englischen Dichters nennen können, so ganz und gar ist sie umgestaltet worden, nämlich Pan-

darus. Durch ihn erst erhält das englische Gedicht sein ganz specielles, eigenartiges Gepräge, welches ihm ein so völlig verändertes Ansehen dem Filostrato gegenüber verleiht. Der heiteren, schalkhaften Natur des Dichters war es offenbar Bedürfniss, den ernsten Gang der Fabel durch Scenen zu unterbrechen, wo auch die Komik zu ihrem Rechte kommen konnte, und diese scherzhaften Theile des Gedichtes, in denen sich Chaucer eigentlich erst in seinem wahren Element fühlt, knüpfen sich nun fast ausschliesslich an die Person des Pandarus. So oft er im Spiele ist, herrscht der scherzhafte Ton vor, und wenn er spricht, muss man von einer genauen Vergleichung mit den Worten im Filostrato absehen, denn hier ist die Abweichung ziemlich durchgängig.

Nun verfolgte aber Chaucer mit dieser Gestalt des Pandarus ausserdem noch einen ganz bestimmten Zweck. Ohne diese humoristische Seite würde die Stellung des Pandarus im Gedicht eine sehr missliche gewesen sein; denn wenn der Dichter Alles gethan hat, um seine Heldin vorwurfsfrei zu halten, so konnte dies nur dadurch geschehen, dass Pandarus in ein um so gehässigeres Licht gerieth: seine Kupplerrolle ist eine weit ausgeprägtere, weit ausgedehntere als im Filostrato, und Chaucer vermochte ihn nur dadurch vor unserer gründlichen Abneigung zu schützen, dass er ihn zur lustigen Person des Gedichtes, zum Träger des Humors machte. Man geht mit ihm nicht so streng ins Gericht, als es bei jedem anderen, ernst gehaltenen Helden der Fall sein würde.

Die ganze Stellung des Pandarus, sein Verhältniss zu den übrigen Personen ist im Vergleich zum Filostrato bei Chaucer eine verschobene. Zunächst ist er nicht Vetter, sondern Onkel der Chryseis, und man kann nicht sagen, dass diese Eigenschaft, welche ihm gerade eine gewisse Ueberwachung und Beschirmung der alleinstehenden Chryseis zur Pflicht machen sollte, seine Handlungsweise in ein günstigeres Licht rückte. Wenn er ferner im Filostrato ein theilnehmender, aufopfernder, gleich jugendlicher Freund des Troilus ist, so wird daraus bei Chaucer, um Eberts Worte (p. 92) zu brauchen, ein „prosaischer, in Sprichwörtern und Gleichnissen unerschöpflich docirender, humo-

ristisch polternder und im Vollgeföhle seiner Ueberlegenheit neckender Mentor“. Was sollen wir zu dem Freundschaftsverhältniss der Beiden sagen, wenn wir Scenen, wie die folgenden betrachten! Zunächst jene skurrile Stelle im ersten Buch (Str. 134) <sup>1)</sup>, wo Troilus, vom Pandarus ermahnt, den beleidigten Liebesgott um Verzeihung zu bitten, in der That gehorcht und das vorgesagte Gebet nachspricht, wie ein Kind, welchem die Mutter die Hände gefaltet hat <sup>2)</sup>.

Aehnlich ist eine Stelle im zweiten Buch, wo Pandarus über die Abfassung des Briefs, den Troilus schreiben soll, naive Regeln giebt: zuerst räth er, den Brief wohl mit Thränen zu benetzen und nicht „*scriveinishe or craftely*“ zu schreiben; dann fährt er fort (140—142): „Wenn Du einmal ein hübsches Wort gebraucht hast, darfst Du es nicht zu oft wiederholen, gerade wie ein Harfenspieler, und wäre er der erste Künstler und hätte das beste Instrument, der immer nur eine Seite anschlagen wollte, alle Leute über die Musik verdriesslich machen würde. Auch sollst Du nicht unnützen Wortkram machen und nichts Ungehöriges anführen, z. B. keine Wörter aus der Physik anwenden; in Liebesausdrücken bleibe immer bei der Form Deines Stoffes und schreibe nur, was dazu passt, denn wenn ein Maler einen Habicht mit Esselfüssen und einem Affenkopf malen wollte, so stimmt das nicht und wäre eine Posse“. Bekommt hier Troilus wie eine Schulbube Vorträge über die edle Schreibekunst zu hören, so wird ihm ein andermal (II, Str. 208) Stillschweigen über sein Liebesgeheimniss mit folgenden Worten empfohlen:

*Thou thinkest now, How should J don al this,  
For by my cheres mosten folke espie,  
That for her love is that J fare amis,*

---

<sup>1)</sup> Vgl. zum ganzen Gespräch Fil. II, 21 ff.

<sup>2)</sup> *Now bete thy brest, and say to god of love,  
Thy grace, lord, for now J me repent  
If J misspake, for now my selfe J love':  
(Quod Troilus) „Ah lord, J me consent,  
And pray to thes, my japes thou foryeve,  
And J shall never more while J live“.*

*Yet had I better lever unweist for sorrow die:*

*Now thinke nat so, for thou hast great folie.*

Dergleichen Szenen, wo Pandarus dem Troilus wie einem unmündigen Kinde gegenübertritt, finden sich noch mehrfach.

Ein Beispiel möge die Art und Weise veranschaulichen, wie Chaucer Stellen des Originals, in denen Pandarus im Vordergrund steht, ins Komische umgebildet hat. Chryseis erhält von ihrem Oheim einen Besuch. Er bringt ihr einen Brief des Troilus, doch voll Sittsamkeit weigert sie sich ihn anzunehmen<sup>1)</sup>. Soweit stimmt Alles mit der Stelle im Filostrato. Wenn nun aber Pandarus bei Boccacaz über diesen Widerstand etwas betreten (*dentro se turbato*) ist und sich aufs Bitten legt, so fängt er bei Chaucer über die Ziererei seiner Nichte zu poltern an und nöthigt ihr schliesslich den Brief mit einem gerade nicht feinen Gewaltakt auf:

*... and hent her fast*

*And in her bosome the letter doune he thrust.*

Bei dem fein gebildeten Cavalier im Filostrato würde dies zu den Unmöglichkeiten gehören. Dort erklärt vielmehr Chryseis sich gleich darauf lächelnd einverstanden, *prese lo scritto e poselo nel seno*.

Der nun folgende weitere Verlauf der Unterhaltung bei Chaucer, das lustige Wechselgespräch und die Anstrengungen des Pandarus als Spassmacher<sup>2)</sup> sind Alles Zuthaten

<sup>1)</sup> Troil. II, Str. 55:

*Full dredefully tho gan she stonde still*

*And toke it not, but all her humble chere*

*Gan for to chaunge and sayd, „Scripe nor bill!“ u. s. w.*

Vgl. Fil. III, 43: *Stette Griseida timorosamente*

*Dubbiosa un poco, e il dolce e mansueto*

*Viso cangiò più voete, e pianamente*

*Disse: u. s. w.*

<sup>2)</sup> Z. B. Str. 160. Chryseis sagt: „Go we dine“,

*And he gan at himselfe jopen fast,*

*And sayd, „Neces I have so great a pine*

*For love, that everich other day I fast“,*

*And gan his best japes forth to cast,*

*And made her for to laugh at his follie,*

*That she for lougher wende for to die.*



des englischen Dichters; denn, wenn sich ihm einmal Gelegenheit zur Entfaltung seines Humors geboten hat, lässt er sie so bald nicht fahren. Im *Filostrato* entfernt sich Pandarus sogleich nach Abgabe des Briefes und Chryseis zieht sich in ihre Kammer zurück, um zu lesen.

Wenn nun Chaucer einestheils — wie wir sahen — die Figur des Pandarus ins Komische veränderte, andernteils aber auch die Züge beibehielt, welche nur zu dem ernsten Charakter im *Filostrato* passen, so mussten natürlich — und darauf hat auch Ebert hingewiesen — arge Widersprüche entstehen. Recht deutlich zeigt dies eine Stelle im vierten Buche<sup>1)</sup>, wo Pandarus den verzweifelnden Freund mit dem eigenen Missgeschick zu trösten sucht: Troilus sei wenigstens für einige Zeit das höchste Liebesglück zu Theil geworden, er aber liebe bereits fünf Jahre hoffnungslos, ohne nur der geringsten Gunst seiner Dame sich rühmen zu können. Bei Boccaccio fühlen wir wirklich eine Art von Mitleid mit dem uneigennütigen Jüngling, der seines eigenen Unglücks vergisst und mehr für das Wohl des Freundes besorgt ist: wenn aber der alte Spassvogel, als welcher Onkel Pandarus bei Chaucer bisher aufgetreten, ernsthaft Seufzer unglücklicher Liebe ausstösst und vor Liebeskummer sterben will („Let me thus wepe and wailen till J die“), so muss das nothwendig auf unser Zwergfell wirken, mag auch die Rede noch so pathetisch und ernst gemeint sein, wie sie es in der That ist.

In diesem komischen Charakter möchte ich übrigens kaum eine satirische Absicht Chaucers erkennen, wie Ebert thut, der Pandarus den „Träger der Ironie des Dichters der phantastischen Liebe des Ritterthums gegenüber“ nennt. Chaucer stand damals in seinen Anschauungen noch ganz auf dem Standpunkt des mittelalterlichen Ritterthums, welches in der romantischen Minne seinen Mittelpunkt hatte; er meint es mit seinem Liebespaar durchaus ernst und sieht nicht moquierend auf sie herab, sondern behandelt ihr Schicksal mit wahren Herzensantheil. Vieles was für uns den Eindruck der Ironie macht, hat seinen Grund in der noch un-

---

<sup>1)</sup> Troil. IV, 51—57; vgl. Fil. V, 40—42.

geschulten naiven Ausdrucksweise, oder ist, wie eben die Figur des Pandarus, nur ein unwillkürlicher Ausfluss der schalkhaften Natur des Dichters.

Mit der letzten Bemerkung haben wir bereits ein Moment berührt, das noch zu besprechen ist: der *veränderte Ton*, die abweichende Gesamtwirkung des englischen Gedichtes gegenüber dem Filostrato. Hier ist der Styl gemessen, überall gleichmässig elegant, glatt und gefeilt; bei Chaucer zeigt er zwar auch manchmal — und namentlich wenn sich der Dichter enger an sein Original anschliesst, — eine gewisse Gehobenheit und Würde, aber im Ganzen hat er doch einen merkwürdig hausbacknen, vulgären Charakter. Durch solche Gegensätze erlangt das Gedicht ein sonderbar buntscheckiges Aussehen, ganz analog der zerrissenen, inconsequenten Composition.

Vornehmlich trägt ein Umstand dazu bei, dem englischen Gedichte jenen gemüthlichen hausbacknen Charakter zu geben, das sind die massenhaft eingestreuten, der bürgerlichen Anschauungsweise angehörenden Redensarten, volkstümliche Sentenzen, Sprichwörter und namentlich Gleichnisse. Es ist sehr interessant, Chaucers Gleichnisse mit denen im Filostrato zusammenzustellen, indem sich darin oft sehr deutlich das verschiedene Wesen beider Dichter malt, wie ja überhaupt Gleichnisse von der innersten Vorstellungsweise Zeugnis geben. Meistens vertauscht Chaucer Gleichnisse im Filostrato mit eigen gewählten, aber wenn er sie einmal beibehält, muss er wenigstens einige nach seiner Auffassung hinzufügen. So z. B. I, 90: Pandarus rechtfertigt sich, dass er dem Troilus einen Rath gäbe, obgleich er selbst nach seinen guten Regeln nicht gehandelt habe. Im Filostrato II, 10 heisst es da:

... spesso addiviene

*Che quel che se non sa guardar dal tosco,*

*Altrui per buon consiglio salvo tiene:*

*Ho già veduto il cieco andar pel bosco,*

*Dove lo illuminato non vâ bene.*

Chaucer:

... it happeth often so,

*That one that of axes full evil fare,*

*By good counsaile can keep his friend ther fro:  
 I have me selfe seen a blinde man go  
 There as he fell, that could looken wide,  
 A foole may eke a wise man oft guide.*

91. *A whelstone is no carving instrument,  
 But yet it maketh sharpe kerving tolis,  
 And after thou wost that I have aught miswent,  
 Es chue thou that, for suche thing to schole is,  
 Thus often wise men bewaren by frolis.*

Nichts kann bezeichnender sein, als wie er jene schöne Schilderung der Chryseis wiedergiebt.

Fil. I, 19: *Quanto la rosa la viola*

*Di bellà vince, cotanto era questa  
 Più ch' altra donna bella ...*

Troil. I, 25: *Right as our first letter is now an a,  
 In beauty first so stood she makeless.*

Neben den populären Sentenzen und Gleichnissen sind es hauptsächlich die gelehrten, wenigstens gelehrt klingenden Citate, welche dem englischen Gedichte ein so verändertes Ansehen gegenüber dem Filostrato verleihen: die zahllosen Belege aus „*olde bookes*“ und Aussprüche von „*clerkes wise*“ geben ihm ein so pedantisches, gravitatisch-komisches Gesicht, dass wir das leidenschaftliche Seelengemälde des Italieners kaum wiedererkennen. Es ist natürlich, dass diese selbstständigen Zuthaten Chaucer sich mit Vorliebe an die Person knüpfen, bei welcher er seiner eigenen Natur am Meisten Spielraum gelassen hat, Pandarus. Er ist wirklich unerschöpflich in volksthümlichen Sprichwörtern, gelehrten Citaten und Reminiscenzen aus der alten Mythologie<sup>1)</sup>, worüber selbst Troilus ärgerlich wird (I, 108):

---

<sup>1)</sup> Diese bringt indessen Chaucer auch sonst überall an, wo es sich thun lässt. Ein Beispiel, wie er Gelegenheiten zur Entfaltung seiner mythologischen Kenntnisse ausnützt: Troilus wüthet in Verzweiflung

Fil. VII, 17 ... *Ed or malediceva il giorno che fu nato,  
 E tutti i dei del cielo e la natura ...*

Chaucer nennt wirklich alle ihm bekannten Götter, auch die in gar keiner Beziehung zur Liebe des Troilus stehen:

Troil. V, 80) *He curseth Juno, Apollo, and eke Cupide,  
 He curseth Bacchus, Ceres, and Cipride, u. s. w.*

... *thy proverbes may J not availen* ...

*What know J of the queene Niobe?*

*Let be thine old exsamples, J thee prey.*

Indessen auch abgesehen von solchen Einzelheiten, wie wir sie eben aufgeführt haben, ist die gesammte Rede- und Darstellungsweise Chaucers in ihrer naiven Treuherzigkeit und Ungelecktheit der Art, dass wir oft eine komische Wirkung verspüren, wo der Dichter Nichts dergleichen beabsichtigt hat<sup>1)</sup>. Viel, wie schon bemerkt, ist hier auf Rechnung der Sprache zu bringen, welche ihm zu Gebot stand. Eine Schriftsprache hatten ja die Engländer vor Chaucer bekanntlich gar nicht: er musste aus der Ausdrucksweise des täglichen Verkehrs sich seinen Styl erst zurechtbilden, und dass er dabei sich nicht aller niederen, volkstümlichen Elemente ent schlagen konnte, die für einen gehobenen Ton nicht wohl passen, ist selbstverständlich. Auf diese Weise ist es zu erklären, wenn er Troilus in einem durchaus zart und respectvoll gehaltenen Brief an die Geliebte Wendungen gebrauchen lässt, wie (V, 179):

*God wote J wend* ...

*That every word was gospel that you seide,*

und wenn er folgende ernste Schilderung macht: Troilus fährt aus seinem Traum auf, welcher ihm die Untreue der Geliebten verrathen hat

<sup>2)</sup> *And loud he cried on Pandarus and seide,*

*„O Pandarus, now know J crop and root,*

*J n' am but dead, there n' is non other boot“.*

<sup>1)</sup> Dahin gehören z. B. die vielen uns skurril scheinenden Gleichnisse, die sich in den allerernstesten Scenen finden. Chaucer hatte hier nur das Treffende der Vergleichung vor Augen, ohne zu fragen, ob das Gleichniss auch edel sei. Vgl. Dante, Inf. XV, 20, wo die Geister bei des Dichters Herannahen die Augenbrauen in die Höhe ziehen,

*Come vecchio sartor fa nella cruna.*

<sup>2)</sup> Wie anders klingt die entsprechende Stelle im Fil. IX, 3:

*E prestamente si fece chiamare*

*Il cugino, che appena fù venuto,*

*Che cominciò piangendo: Ah mio cugino!*

*Or la tardanza di colei indovino.*

Manchmal freilich sind wir doch im Zweifel, ob nicht der Schalk durchblickt, auch in pathetisch ernster Scene: Pandarus tröstet den Freund über den Verlust der Geliebten folgendermassen mit wohlgemeintem Rath (IV, 54)<sup>1)</sup>: „Sei nicht ausser Dir über die Eine; unsre Stadt ist voll von schönen Mädchen, und, meiner Treu, ich will gleich auf der Strasse eine oder zwei ausfindig machen, die zwölfmal schöner sind als Deine Chryseis, ganz ohne Zweifel; also sei nur munter! Geht sie verloren, schaffen wir gleich eine Andre“.

Aehnlich verhält es sich, wenn Chaucer zu dem vergeblichen Harren des Troilus (V, 203) die Glosse macht:

*But Troilus, thou mayst now east and west  
Pipe in an ivie leafe, if that thee lest.*

Doch die Zahl der Stellen, wo Chaucer durch solche vulgäre Ausdrucksweise, abschweifende Betrachtungen und Glossen ernste Scenen ins Komische verzogen hat, ist Legion und die gegebenen Andeutungen mögen genügen.

Vergegenwärtigen wir uns nun kurz das Resultat der bisherigen Vergleichung:

Chaucer hat den italienischen Filostrato benutzt und zum grösseren Theile fast wörtlich übersetzt, die Natur der übereinstimmenden Partien lässt keine, auch nicht die genaueste Vermittlung zu. An andern Stellen ist das unmittelbare Vorbild des Filostrato minder deutlich, zuweilen scheint es ganz verschwunden. Ob Chaucer nicht vielleicht eine interpolirte Handschrift vor sich hatte, ist schwer zu entscheiden. Wie viel von den Abweichungen auf Rechnung etwaiger Nebenquellen zu setzen, weiss man ebenfalls nicht, einige wenige Spuren weisen auf Guido de Colonna oder Benoît de Ste. More. Gewisse Veränderungen sind zweifellos Chaucers Eigenthum: Alles was zur Ausmalung der Situationen und zur psychologischen Detailzeichnung gehört. Die Charaktere und Einzelheiten der Handlung sind modificirt, je

---

<sup>1)</sup> Vgl. Fil. V, 43. *Un piacer nuovo il presente martire  
Ti toglierà, se fai come ti dico:  
Non voler dunque per costei morire,  
Ne della tua salute esser nimico!*

nachdem sein nationaler und künstlerischer Standpunkt es dem Dichter an die Hand gab. In Betreff des allgemeinen künstlerischen Werthes hat die englische Nachbildung das italienische Original nicht erreicht: die einheitlich abgerundete Composition ist verlassen und zu einer vieltheiligen, bunten Mosaik geworden; der mit pathetischen und barocken Elementen willkürlich untermischte Styl kann sich mit der ebenmässigen Eleganz des italienischen nicht messen, zum Theil durch die verschiedene Natur des gegebenen sprachlichen Materials, zum Theil in Folge der abweichenden poetischen Individualität der Dichter.

Der angewachsene Umfang des Bisherigen nöthigt uns, im Folgenden kürzer zu sein. Wir können dies um so eher, als der Rest, der hier in Betracht kommt, bereits mehr Berücksichtigung von Andern erfahren hat, als „Troilus and Creseide“.

✓ Auf italienischen Ursprung weist zunächst noch die *Knights Tale* in den C. T., und zwar wiederum auf ein Jugendwerk des gleichen italienischen Dichters, das Epos „*La Teseida*“ von Boccaccio. Craik ist auch hier wieder rasch damit fertig, eine gemeinschaftliche Quelle beider Dichter anzunehmen. Nachdem aber Ebert (a. a. O. p. 97—100) als Quelle Boccaccios einen griechischen Prosaroman in lateinischer Vermittelung nachgewiesen hat<sup>1)</sup>, und Chaucers Kenntniss des Italienischen, wie wir hoffen, nicht mehr zweifelhaft ist, so haben wir durchaus keinen Grund, uns der jeden Anhalts entbehrenden Vermuthung Craiks anzu-

---

<sup>1)</sup> Ebert hat sich nur an sachliche, im Gedicht selbst liegende Momente gehalten; er konnte seine Beweisführung noch unterstützen durch Hindeutung auf die engen persönlichen Verhältnisse, in welchen Boccaccio zu vielen aus dem Orient herübergekommenen Griechen stand. Solche Bekanntschaften, wie z. B. die des Leontius Pilatus, war Boccaccio in seiner Begeisterung für das klassische Alterthum eifrig auszunutzen bemüht (siehe Witte, Einleitung zum *Décameron* p. XXXII ff.) und durch sie mochte ihm jener griechische Prosaroman vermittelt worden sein. Schon Tyrwhitt mit seinem gewöhnlichen Scharfsinn vermuthete einen griechischen Ursprung des italienischen Gedichtes, ebenso Warton, der dies indessen einen Irrthum nennt, von welchem er später zurückgekommen sei, und Boccaccio für den Erfinder der Fabel hält.

schliessen, sondern halten uns an die einfachere, näher liegende Annahme, dass Chaucer in gleicher Weise Boccaccios Teseide vor sich hatte, wie den Filostrato. Verschiedene Einwendungen Craiks sind bereits (oben p. 7 und 11) zurückgewiesen; seine übrigen Bedenken stören ebenfalls nicht: er führt den verschiedenen Umfang beider Gedichte und einzelne Abweichungen im Inhalt — die er aber nicht namhaft macht — als Stützen seiner Ansicht auf, ohne die vielen Hinweisungen auf das italienische Gedicht zu berücksichtigen.

Für uns ist nun die Frage von Interesse: auf welche Weise hat Chaucer sein italienisches Original benutzt? Wir können nur eine annähernde Beantwortung versuchen, da das englische Gedicht vor der Einreihung unter die C. T. bekanntlich als selbstständiges Werk existirte, unter dem Titel: „*the Love of Palamon and Arcite of Thebes*“ (Leg. of g. w. 420) und wir nicht zu verfolgen im Stande sind, welche Modificationen diese erste Abfassung als *Knights Tale* erfahren hat. Vermuthen lässt sich nur so viel, dass zu letzterem Zweck Chaucer bedeutende Kürzungen vornahm, sowie gewisse Aenderungen, welche die Rücksicht auf den erzählenden Ritter nöthig machte. So können wir Betreffs der ersten Abfassung voraussetzen — was auch Ebert hervorhebt gegenüber Sandras — dass zunächst Chaucers Bearbeitung mehr den Charakter einer Uebersetzung hatte. Einestheils spricht hierfür das analoge Verhältniss von „*Troilus and Creseide*“ zum Filostrato, anderntheils haben wir aber auch bestimmte Anhaltspunkte hierfür in vielen einzelnen wörtlich aus der Teseide übersetzten Stellen, welche ein ähnliches Verhältniss für die ganze erste Abfassung vermuthen lassen<sup>1)</sup>.

Vergegenwärtigen wir uns nun kurz einige Züge der englischen Bearbeitung, welche für das Verhältniss zu Boccaccios Teseide von Bedeutung sind.

---

<sup>1)</sup> S. die hauptsächlichsten dieser Stellen bei Tyrwhitt in den Anm. zur *Knights Tale*; auf einzelne Ausdrücke, welche an den italienischen Text erinnern und oft nur durch Vergleichung mit diesem verständlich sind, hat Ebert aufmerksam gemacht: so C. T. ed. Tyrwh. v. 1605 *The destinee ministre general* — Tes. VI, 1: *L' alta ministra del mondo Fortuna*.

Auch hier gelten einige der Bemerkungen, welche wir über Chaucers Stellung zum Filostrato gemacht haben. Zunächst ist es ganz natürlich, dass auch dieses Gedicht eine durchaus mittelalterliche Luft durchweht, dass die Reste von wirklich antiker Anschauung, die sich noch bei Boccaccio finden, total verschwunden sind; theils vielleicht mit Absicht des Dichters, der sein Gedicht für den Mund des erzählenden Ritters und für die Auffassung von dessen Zuhörern umgestaltete; vielfach aber wohl auch, weil Chaucer selbst es nicht besser wusste. Man weiss nicht, was von beiden man annehmen soll, wenn wir bei ihm folgenden ächt antiken Zug ignorirt finden: die trauernden Königinnen klagen dem Theseus: der grausame Creon hält uns von unsrer Pflicht gegen die theuren Todten ab:

*E di quà l'ombre alla palude oscura*

*Di Stygia egli ritiene; onde infinita*

*Doglia ci assal tra gli altri nostri mali*

*Sentendoli mangiar agli animali.*

Chaucer hebt nur das Letztere hervor (... *but maketh houndes ete hem in despite*) und schweigt von Dem, was dem griechischen Gefühl das Schrecklichste sein musste, dass die Seelen durch die mangelnde Bestattung diesseit des Styx zurückgehalten der ewigen Ruhe entbehrten. Auch die ganz grellen Anachronismen, von denen sich Boccaccio frei hält, fehlen nicht: er lässt die Turnierhelden am Sonntag kommen, citirt den unbeständigen Freitag, führt widriges Geschick auf Constellation des Saturn zurück, während in der Feseide von der Fügung der Fortuna die Rede ist; ferner solche, die speciell den Engländer verrathen, wie die Maifeier und dergl.; kurz, hierin finden wir dieselben nationalen und individuellen Unterschiede für Chaucer und Boccaccio von Einfluss, wie im „Troilus“ und im „Filostrato“.

Auch von der Handlung des Gedichtes gilt zum Theil dasselbe: Abweichungen, Weglassungen und Zuthaten erklären sich aus dieser Verschiedenheit der Dichter, die indessen — in Folge der umgekehrten Altersverhältnisse Beider — hier mehrfach anders zu Tage tritt als im Filostrato: während Chaucer dort sein ganzes Interesse der Behandlung von Einzelheiten zuwandte, so wendet er hier mehr



das Ganze als solches im Auge; dort ist er der Weit-  
schweifigere, — hier Boccaccio. In welchem Maasse dies  
freilich von der ersten Abfassung Chaucers galt, können  
wir nicht wissen; wir halten uns an die gegebene spätere  
Gestalt. Gleich im Anfang — um mit den Kürzungen, die  
wir zunächst betonten, zu beginnen — finden wir das ganze  
Einleitungsbuch des Boccaccio übergangen, und zwar offen-  
bar zum Vortheil einer einheitlichen Composition, denn jenes  
Buch behandelt dem eigentlichen Gegenstand ganz fern  
liegende Dinge. Dass Chaucer es aber gekannt und viel-  
leicht bei der ersten Abfassung berücksichtigt hat, geht aus  
seinen zusammenfassenden Andeutungen über die dort ge-  
schilderten Ereignisse v. 877 — 889 hervor <sup>1)</sup>; hierbei ist  
auch der Umstand nicht zu übersehen, dass Chaucers Schil-  
derung mit dem Vorfall beginnt, welcher in der Teseide  
nach der zuletzt angedeuteten Scene (886 . . . *of the temple  
at hir home coming*) folgt. Ganz entgegengesetzt seiner Ge-  
wohnheit im „Troilus“ kürzt Chaucer vorzugsweise die  
Reden, wie hier gleich beim Bericht der Frauen zu Tage  
tritt (vgl. Tes. II, Str. 27—35); sodann unmittelbar im Fol-  
genden, wo die Antwort des Theseus in indirekter einfacher  
Fassung mitgetheilt ist (v. 955—966 vgl. Tes. 37—39); ferner  
die neun sich anschliessenden Strophen, Rede des Theseus,  
der Hippolyta u. s. w. fasst Chaucer in 4 Zeilen zusammen:

(*Theseus*) *sente anon Ypolita the queene,*  
*And Emelye hir yonge suster schene,*  
*Unto the toun of Athenes to dwelle,*  
*And forth he ryt; there is no more to telle.*

In diesem Verhältniss geht es im grossen Ganzen durch  
das Gedicht weiter, so dass der Umfang schliesslich den  
sechsten Theil der Teseide beträgt.

Direkter Abweichungen von der Handlung in der Teseide  
gibt es bei Chaucer nicht gerade wenig; für die allgemeine  
Beurtheilung beider Gedichte sind sie jedoch meist indifferent  
und laufen gewöhnlich auf eine Kürzung hinaus, so z. B.

---

<sup>1)</sup> Auch der im Text öfter wiederkehrende Ausdruck „*Mars the rede*“  
scheint auf den Anfang der Teseide zu weisen, Str. 8:

*Siate presenti, o Marte rubicondo etc.*

wenn er von der Belauschung des Arcitas durch den Diener des Palämon nichts weiss und die ersten 30 Verse des 5. Buches der Teseide mit den Worten abmacht:

1464 *It fell that in the seventh yeer in May Palamon*

1470 *By helping of a friend brak his prisoun.*

Ferner lässt er nach Unterbrechung des Zweikampfes durch Theseus die Beiden nach Theben reiten, während sie in der Teseide am Hofe zu Athen bleiben und sehr gefeiert werden. Das nun folgende Stück der Teseide VI, Str. 13—64 fasst er zusammen in:

2097 *The day approacheth of her attournyng*

*And to Athenes, their covenant to holde,*

*Has every of hem brought an hundred knightes.*

Eine ausführliche Aufzählung all dieser an sich ziemlich gleichgültigen Abänderungen dürfen wir uns wohl ersparen, um so mehr, als sie bereits nach Craiks Angabe durch Dr. Nott geschehen ist, dessen Arbeit <sup>1)</sup> hier nicht eingesehen werden konnte. Wir wollen nur so viel hervorheben, als für die verschiedenartige Anschauungsweise und poetische Intention der beiden Dichter von Bedeutung ist.

An die Spitze muss hier gestellt werden, dass Anlage und Plan des italienischen Gedichtes, wenn man es als Ganzes fasst, durchaus abweichen von den Grundgedanken der *Knights Tale*. Einmal behandelt Boccaccio in der Teseide nicht einen einheitlichen Gegenstand, sondern zwei ungleichartige, nur lose verbundene Themata: der erste kleinere Theil des Epos hat seinen Schwerpunkt in Schilderung von Kriegseignissen; hier ist der poetische Held Theseus, der Bezwinger der Amazonen und Creons von Theben; der Rest des Gedichtes behandelt dann die Freundschaft und Liebe der thebanischen Jünglinge. Fast scheint es, als ob Boccaccio jenen ersteren kleineren Theil als Kern des Werkes betrachtet habe. Dafür spricht einestheils der Titel *La Teseida*, namentlich aber die Geleitrede, mit

---

<sup>1)</sup> „*Dissertation of the state of Engl. Lit. before the XVI. century.*“ Er kommt trotz der Ausführung dieser Verschiedenheiten, wie Craik bemerkt, schliesslich gleichfalls zu der Annahme, dass die *Knights Tale* auf der Teseide beruhe.

welcher der Dichter am Schluss sein Erstlingswerk in die Welt schickt; er setzt dort sein kriegerisches Gedicht in fast polemischer Weise der Liebespoesie entgegen:

XII, str. 84: *Poichè le Muse nude cominciare  
Nel cospetto degli uomini ad andare,  
Già fur di quelli i qua' l' esercitaro  
Con bello stile e onesto parlare,  
Et altri in amoroso le operaro.  
Ma tu, mio libro, a lor primo cantare,  
Di Marte fai gli affanni sostenuti,  
Nel volgar lazio mai più non veduti.*

Aus diesem zweigetheilten Werk hat nun Chaucer das eine Thema herausgegriffen und, wenn auch im Wesentlichen den Gang der vorgezeichneten Handlung festhaltend, zu einem Ganzen gestaltet, das in mehrfacher Beziehung dem Original gegenüber ein verändertes Gesicht zeigt. Tyrwhitt und Warton haben hierin Verbesserungen Chaucers erkennen wollen — und, merkwürdig genug, ganz neuerdings hat ihnen Hertzberg beigestimmt — allein wir müssen durchaus Sandras (p. 51 ff.) und Ebert beitreten, dass das gerade Gegentheil der Fall ist. Der wahre Gehalt der Fabel, die in der Teseide noch zum Theil in ihrem antiken Charakter dargestellt ist, ist verloren gegangen. Die Grundidee des Gedichtes, den Conflict der Liebe und Freundschaft, verstand der englische Dichter nicht; die Anschauung, in welcher diese zarten Seelenverhältnisse wurzelten, lag ihm zu fern, und er hat daher auch hier die psychologischen Vorgänge nach eigener Auffassung dargestellt und umgewandelt.

Das Freundschaftsverhältniss, welches in der Teseide so sehr im Vordergrund steht, tritt bei ihm ganz zurück; hier dominirt durchaus die Leidenschaft; Boccaccio schildert feinfühlende Griechen, Chaucer naturwüchsige Germanen. Nach diesem Gesichtspunkte finden wir viele Scenen verändert, manche feine Züge der Teseide übergangen. So hat Chaucer die erste feindliche Begegnung der beiden Nebenbuhler im Walde umgestaltet. In der Teseide gelangt Palämon vom Kerker ins Wäldchen und findet Arcitas

schlafend. Nun folgt eine äusserst schöne Scene: Palämon bewacht den Schlummer des Freundes (V, 36 ff):

*E' non voleva punto risvegliare,  
Tanto pareva a lui ched e' dormisse  
Soavemente, ma si pose a stare  
Allato a lui, e così fra sè disse u. s. w.*

Arcitas erwacht, Palämon

*poi benignamente il saluta:  
Gli rispose Penteo al suo saluto,  
E tostamente l' ha riconosciuto.*

39. *Insieme si fèr festa di buon cuore,  
E gli loro accidenti si narraro.*

Nun eröffnet Palämon seine Liebe und besteht zuletzt auf der Entscheidung des Zweikampfes. Arcitas nach langen, dringenden Vorstellungen fügt sich seufzend.

Dem englischen Dichter mochte dies gemässigte Benehmen für glühende Liebhaber unnatürlich scheinen: bei ihm findet Palämon den Nebenbuhler im Selbstgespräch und beginnt seine Anrede mit: „*Arcite, false traitour wikke*“. Arcitas antwortet nicht glimpflicher, sondern „*As fers a koun pulleth out a swerda*“ u. s. w.

In gleicher Weise hat Chaucer auch ferner Alles, was geeignet war, Gesinnungen und Handlungen in milderem Lichte zu zeigen, entfernt und dafür die Sprache der Leidenschaft gesetzt. Er übergeht den Zwischenfall, dass Palämon im Kampf mit dem Pferde stürzt und Arcitas seinen vermeintlichen Tod in schmerzlichen Klagen beweint, und während in der folgenden Scene mit Theseus bei Boccaccio Palämon nur von sich bekennt, den Tod verdient zu haben, ohne in niedriger Rache den Gegner mit ins Verderben zu ziehen, betont er bei Chaucer zweimal ausdrücklich: *But slee my fellow eke as wel as me* (v. 1724 und 1743).

Auch Theseus' Charakter hat diese Umsetzung ins Rauhe und Stürmische erfahren. In der Teseide erscheint er als milder und grossmüthiger Herrscher. In Achtung vor der Tapferkeit der Kämpfenden kündigt er ihnen von vorn herein Verzeihung an, und auf das Schuldbekenntniss Palämons, der selbst den Tod begehrt, antwortet er gütig:

*Non piaccia a Dio che sia*

*Ciò che dimandi.*

Wie anders braust er bei ~~Boccaccio~~ <sup>Chaucer</sup> auf! Auf das reuige Geständniss Palämons schwört er in voller Wuth ihnen den Tod zu und kaum gelingt es den flehentlichen Bitten der Frauen, ihn zu besänftigen. — —

Das möge genügen, um von den Hauptverschiedenheiten des italienischen und englischen Gedichtes eine Vorstellung zu geben; nur einiger Zuthaten Chaucers sei noch gedacht, welche den Stempel der mittelalterlichen Dichtungsweise tragen. Dahin gehören vor Allem die beiden Fantasiegestalten der Könige Lycurg und Emetreus, zu deren Schilderung Chaucer seine ganze Einbildungskraft aufgeboten hat. — Auch die Bannerschilderung (v. 977) gehört ihm selbstständig zu, sowie einige Züge, welche auf ritterliche Gebräuche hinweisen: Theseus zeigt bei dem unerwarteten Anblick der Kämpfenden seine Verwunderung weniger über dies Ereigniss, als dass sie fechten ohne die üblichen Ceremonien zu wahren,

*Withoute judge or other officere,  
As it wère in a lyst really.*

Ausserdem fehlt der Nebenumstand in der Teseide, dass die beiden ergrimmtten Nebenbuhler vor dem Kampf einander friedlich beim Anlegen der Rüstung behülflich sind u. dgl. mehr, ohne weitergehende Bedeutung.

Der Styl in der *Knights Tale* bietet viele Analogie zu dem im *Troilus*: wir sehen hier dieselbe Untermischung von Scherz und Pathos, von gehobener und von vulgärer Ausdrucksweise, dieselbe Vorliebe, volksthümliche Redensarten, Sentenzen und Gleichnisse einzustreuen, und ich möchte daher schliessen, dass Chaucers erste Abfassung ungefähr in die gleiche Zeit wie jenes Jugendgedicht zu setzen ist, und dass der Dichter mit Ausnahme der nöthigen Kürzungen später wenig geändert hat; denn hätte er die ganze Composition vollständig neu bearbeitet, so würde er damals, zur Zeit der höchsten Vollendung seines dichterischen Schaffens, einen mehr einheitlichen, ernsten Styl gewählt haben, etwa wie bei der Erzählung von der *Griseldis*.

Nur in Einer Beziehung zeigt hier der Styl gegenüber Boccaccio ein anderes Verhältniss als im „Troilus“; in Anwendung der schwülstigen mythologischen Redeformen<sup>1)</sup> haben die Dichter ihre Rollen getauscht. Während im Filostrato Boccaccio sich von denselben fern hält und eines durchaus geschmackvollen, leichten und glatten Styls sich bedient, hat hier im Ganzen Chaucer trotz jener Ungleichheit den Vorzug einer natürlicheren, gewandteren Ausdrucksweise, und, was nicht wenig heisst, solche gesuchte mythologische Wendungen hat er fast ganz vermieden; hier mag er doch die Person des Erzählers berücksichtigt haben. Nur das kann er auch hier nicht unterlassen, dass er ab und zu ein gelehrtes Citat einmischt, welches im Munde des Ritters sich ebenso sonderbar ausnimmt, wie dort im Munde trojanischer Helden.

Boccaccio ist der einzige der grossen italienischen Dichterheroen, von welchem Chaucer direkte Entleihungen grösseren Umfanges gemacht hat. Dantes gewaltige Dichterkraft erfüllte seine Seele wohl mit ehrfurchtsvollem Staunen, aber sein ganzes fröhliches, lebensfrisches Naturell stand doch in zu grossem Gegensatz zu diesem tief-ernsten, dem Uebersinnlichen zugekehrten Geiste, als dass er zu weitergehenden Nachahmungen von ihm hätte angeregt werden können. Ebenso leuchtet es ein, dass Petrarcas hyperätherische Poesie seine derbkräftige Natur nicht so sympathisch berühren konnte, als der ihm geistesverwandtere

---

<sup>1)</sup> Manche geschraubte, namentlich den Begriff „Liebe“ umschreibende Ausdrücke in diesem Erstlingswerk Boccaccios erinnern sehr an Wendungen Chaucers im „Troilus“. So z. B. III, str. 16:

*J' veggio in lor (occhi) colui*

*Che già per Dafne il padre di Fetonte fedè . . .*

Vgl. das zierliche Gespräch der Freunde über die Liebe III, 20--22. Palämon sagt:

*sento al cor novelle pene  
Tal che non credo se sentisson mai  
E veramente credo che ci tiene  
Quel signor in balia, che già assai  
Volle udir mi ricorda, cioè Amore,  
Ladro sottil di ciascun gentil core.*

Dichter von Certaldo. Die Erscheinungen Boccaccios und Chaucers bieten in der That mehr als einen Berührungspunkt: leichtes, heiteres Naturell, warmes Herz und feines Verständniss für das innerste Volksleben, aus welchem ihre Dichtung die Hauptnahrung zieht, klarer Blick in die Welt und auf die Schwächen ihrer Zeit und damit zusammenhängend vorwiegender Hang zur Ironie und Sartyre ist Beiden gemeinsam, und — wenn man die Parallele noch weiter verfolgen will — auch ihre poetische Entwicklung hat den gleichen Gang genommen: Beide stehen zu Beginn ihrer Laufbahn ganz auf dem Standpunkt ihrer mittelalterlichen Vorbilder und sind in deren Nachahmung befangen, dann emancipiren sie sich zu selbstständiger lebenswahrer Dichtung, und was hier das Studium Dantes und des klassischen Alterthums für Boccaccio, das war dieser selbst und nächst ihm seine grossen Dichtergenossen für Chaucer.

Was unser Dichter aus Boccaccios lateinischen Werken (*De claris mulieribus*, *De casibus virorum* u. s. w.) entnommen, müssen wir hier unerörtert lassen; es ist nur ein Zeugniss mehr für die vertraute Bekanntschaft Chaucers mit den Certaldesen. Bloss darauf wollen wir noch hinweisen, dass in einem Gedicht Chaucers sich fernere Reminiscenzen an die besprochenen italienischen Epen zu finden scheinen: Im „*Court of Love*“ erinnert die Schilderung der Rosiall (Tyrwh. p. 339: „*For if I shall all fully her discribe, Her head was round* u. s. w.) vielfach an Emilia im 12. Buch der Teseide, st. 53—64. Sandras (p. 63) will auch eine Hindeutung auf den Filostrato erkennen: „*La prière que le jeune pèlerin adresse à Vénus, est imitée d'un chant de Troile dans le Filostrato; mêmes images, même éclat, même passion*“. In dessen sind hier, wie Ebert richtig bemerkt, die Aehnlichkeiten weniger deutlich <sup>1)</sup>. Ausserdem wird noch der Held des Filostrato genannt: „*Troilus Troyes Knight*“ (Tyrwh. p. 840).

---

<sup>1)</sup> Sandras meint offenbar die lyrische Episode im 4. Buch, st. 67 ff.: „*O luce eterna . . .*“; Eberts Citat III, st. 74 muss ein Druckfehler sein.

Mit „*Troilus and Creseide*“ und „*the knightes Tale*“ sind Chaucers direkte Nachbildungen italienischer Muster erschöpft. Es bleibt nun noch zu betrachten, in wie weit sich eine Einwirkung Dantes und Petrarcas<sup>1)</sup> auf unseren Dichter erkennen lässt. Eine solche äussert sich nur in einzelnen zerstreuten Reminiscenzen und Citaten aus ihren Dichtungen. Bloss in einem Werke Chaucers scheint diesem bei Anlage und Composition die grossen Italiener — und zwar zugleich — vorgeschwebt zu haben, im „*House of Fame*“.

Zuerst hat Pope, welcher dies Gedicht ins Elegante und Einheitliche umzusetzen suchte, darauf aufmerksam gemacht, dass Chaucer die erste Idee dazu durch Petrarcas *Trionfo della Fama* an die Hand gegeben worden sei. Im Einzelnen bieten allerdings beide Gedichte weiter keine Aehnlichkeiten, als dass in jedem von ihnen Personen genannt werden, welche Ruhm erlangt haben; Petrarca schildert sie in langen Zügen vor seinen Augen vorüberziehend, Chaucer im Haus des Ruhms auf bizzare Weise gruppirt. Dennoch ist Popes Annahme nicht gerade abzuweisen: zunächst ist es durchaus wahrscheinlich, dass Chaucer das italienische Gedicht gekannt hat, denn in letzterem geschieht auch seines Gönners, des Herzogs Johann von Lancaster, Erwähnung. Er wird unter den Kriegsberühmten neben Saladin genannt als solcher,

che

*Er' al regno de' Franchi aspro vicino* (cap. II, v. 152). Dann ist zu bemerken, dass beide Gedichte die Eintheilung in drei Gesänge gemein haben.

Viel deutlicher sind die Spuren, welche auf Dante weisen: einmal schon die ganze Einkleidung des Gedichtes in eine Vision, in welcher der Dichter fantastische Regionen besucht. Aber auch ganz bestimmte Anhaltspunkte haben wir an einzelnen Situationen und Passagen, deren Entlehn-

---

<sup>1)</sup> Auch dessen lateinische Schriften kannte und benutzte Chaucer; ausser der Erzählung der Griseldis vgl. z. B. C. T. V. 413—46 die Schilderung des Arztes mit Petrarca Senil. l. XIII, ep. 8; l. XIV, ep. 16 (s. Sandras p. 174).



nung aus der divina comedia unverkennbar ist. So am Schluss des ersten Gesanges, wo der Dichter, beim Austritt aus dem Tempel, sich von einem Adler ergriffen und in die Höhe getragen fühlt. Man vergleiche die Stelle im Purgat. IX, v. 19 ff. <sup>1)</sup>).

19. *In sogno mi pareva veder sospesa  
Un' aquila nel ciel con penne di oro,  
Con le ali aperte, ed a calare intesa.*

28. *Poi mi pareva, che più rotata un poco,  
Terribil, come folgor, discendesse,  
E me rapisse suso in fino al foco.*

Weiterhin (vgl. Sandras, p. 121, welcher die Parallelstellen aus der göttlichen Komödie auch notirt hat), als der Dichter mit dem Adler in unermesslichen Höhen schwebt, scheint er an die ähnliche Fahrt zu denken, welche Dante auf den Rücken des Ungeheuers im 17. Gesang des Inferno macht. Wie dort, so wird auch hier bei Gelegenheit der Milchstrasse an Phaeton erinnert:

- Inf. XVII, 106: *Maggior paura non credo che fosse,  
Quando Fetonte abbandonò li freni,  
Per che il ciel, come appare ancor, si cosse.  
Ne quando Icaro misero li reni  
Senti spennar per la scaldata cera,  
Gridando il padre a lui.*

<sup>1)</sup> *House of Fame I. am Ende.  
Me thought I saw an egle sore, ...*

*...  
It was of gold, and shone so bright,  
That never saw men such a sight.*

Lib. II. *... never was that dent of thunder,  
Ne that thing that men call soudre,  
That smite sometime a toure to poudre  
And in his swift comming brend,  
That so swite gan downward descend,  
As this fowle ...  
Me fleyng at a swappe he hent  
And with his sours again up went,  
Me carrying in his clawes starke etc.*

F. H. of ~~T.~~ II, v. 428: *See yonder lo, the galaxie,  
The which men clepe the milky way,  
. . . . .  
That ones was brent with the hete,  
When the Sunnes sonne the rede,  
That hight Pheton, would lede  
Algate his fathers cart, and gie.*

Auch Icarus und Dädalus sind kurz vorher genannt worden: „So hoch wie wir war noch kein Sterblicher,  
*Ne eke the wretche Dedalus,  
Ne his childe nice Icharus*“.

Bisher waren die Aehnlichkeiten noch ziemlich flüchtig, dagegen der Anfang des dritten Gesanges ist eine fast wörtliche Uebersetzung des Anrufs zu Beginn des Paradiso:

<sup>1)</sup> Parad. I, 13. *Oh buono Apollo . . .  
22. Oh divina virtù, se mi ti presti  
Tanto, che la ombra del beato regno  
Segnata nel mio capo io manifesti,  
Venir vedráimi al tuo diletto legno,  
E coronarmi allor di quelle foglie  
Che la materia e tu mi farai degno.*

. . . . .  
19. *Entra nel petto mio! . . .*

Auch zur darauf folgenden Besteigung des Eisfelsens kann man eine Parallele aus der göttlichen Komödie ziehen, indem Dantes mühsames Erklettern des Reinigungsberges

---

<sup>1)</sup> H. of F. III, 1 ff.: *God of science and of light,  
Apollo, through thy great might,  
This litel last booke now thou gie,  
. . . . .  
And if, devine vertue, thou  
Wilt helpe me to shewe now  
That in my heed ymarked is,  
Lo, that is for to meanen this,  
The House of Fame for to discrive,  
Thou shalt see me go as blive  
Unte the next laurer I see,  
And kisse it, for it is thy tree;  
Now entre in my breast, anone!*

manche verwandte Züge bietet. Die übrigen Parallelen, die Sandras noch hervorhebt, sind weniger einleuchtend: *Les groupes de poètes, de ménestrels, de jongleurs, ainsi que les catégories de suppliants qui viennent demander oubli, célébrité, gloire solide, vaine réputation, sont imités de la hiérarchie qui règne dans le pays des âmes, tel qu' il s'est révélé à Dante.* Sollte er die himmlischen Hierarchien im 28. Gesang des Paradieses meinen? Ich kann hier keine Aehnlichkeit herausfinden. Ebenso wenig brauchen die Namen Homer, Ovid, Lucan, Statius auf die göttliche Komödie zu deuten, denn die drei letzten waren Lieblingsdichter im gesammten Mittelalter und Homer war wenigstens dem Namen nach bekannt.

Doch abgesehen hiervon ist der Einfluss der göttlichen Komödie nicht zu bestreiten und Chaucer mag auch bei der Idee des Ganzen an sie gedacht haben. Freilich von Danteschem Geiste ist Nichts zu spüren: an Stelle des erhabenen Ernstes ist wieder jener eigenthümlich hausbackene, familiäre Ton getreten, den wir schon im „Troilus“ bemerkten. Manchmal fällt es schwer, nicht absichtliche Travestie zu erkennen. Man vergleiche mit Dantes grossartiger Schilderung seines Aufzugs in die Höhe die naive, gemüthliche Darstellung im House of Fame, so des Dichters Betrachtungen über dies wunderbare Ereigniss:

*O God (quod J) that madest all kind,  
Shall J now otherwise die,  
Whether Jove will me stekifie,  
Or what thing may this signifie?*

Nicht minder ergötzlich ist das nun folgende Gespräch beider Luftschiffer, worin, während sie den Aether durchfliegen, trocken wissenschaftliche Themata, die Beschaffenheit des Schalls u. dgl., discutirt werden.

Sind wir hier noch zweifelhaft, ob absichtliche Ironie des Dichters anzunehmen sei oder ob wir Alles seinem noch ungeschulten Compositionsverständniss zuschreiben sollen, so ist im letzten Gesange die satyrische Tendenz augenscheinlich. Die Schilderung, wie Ruhm und Ehre den Würdigen entzogen, den Unwürdigen ebenso willkürlich zugestanden wird, bezweckt, die Nichtigkeit dieser irdischen

Güter darzuthun → das ist der Grundgedanke des Gedichtes, wenn wir überhaupt eine leitende Idee hier annehmen sollen. Sandras erkennt in dem Werke einen tiefsinnigen Gedanken: *C'est le poëte qui se console du présent en entrevoyant l'avenir!*

Indessen in den beiden ersten Gesängen hatte der Dichter wohl kaum eine andere Absicht, als durch wunderbare Schilderung zu unterhalten: er lässt seiner Fantasie recht nach Herzenslust die Zügel schießen, ohne einen bestimmten Plan zu verfolgen; jeder Einfall, der ihm während des Schreibens in den Sinn kommt und von Interesse scheint, ist willkommen; sein einziger Gesichtspunkt ist: Buntheit, Manchfaltigkeit der Bilder und Gedanken.

Wir haben länger bei dieser Betrachtung verweilt, indem das vorliegende Gedicht vor allen andern geeignet ist, den enormen Unterschied zu zeigen zwischen Chaucers Jugendpoesie, die in der wirren Romantik mittelalterlicher Dichtung wurzelte, und seinem grossen Meisterwerke, dessen schönste Vorzüge eine Frucht der italienischen Studien sind. Im „Troilus“, in der „Liebe Palämons und Arcitas“, im „Haus des Ruhms“ zeigt zwar Chaucer schon die Bekanntschaft mit seinen Geschmackmeistern, aber noch hatte er aus ihrem Vorbild nicht den Gewinn, die Lehren gezogen, deren Einwirkung so bedeutungsvoll in den C. T. hervortritt.

Aehnlich wie im „House of Fame“ die auf Dante basirten Stellen durch den naiven Ton den Eindruck der Parodie machen, verhält es sich mit einer Reminiscenz aus dem Inferno in einem andern Jugendgedicht Chaucers, „*the Assemble of Foules*“, wo wiederum schon die äussere Einkleidung in eine Vision an die göttliche Komödie erinnert. Der Dichter wird im Traum von Scipio (vgl. Macrobius, der auch auf Dante selbst von Einfluss war) vor einen Park geführt und erblickt da über dem Thor zwei Inschriften, parodistische Nachbildungen der berühmten Eingangsworte am Thor des Inferno:

*Per me si va nella città dolente,  
Per me si va nell' eterno dolore,  
Per me si va tra la perduta gente.*

Ass. of F. Str. 19. „*Through me men gon into the blisfull place  
Of hertes heale and dedly woundes cure,*

*Through me men gon into the well of grace,  
There grene and lusty may shall ever endure,  
This is the way to all good aventure,*

<sup>1)</sup> *Be glad thou reader, and thy sorow off cast,  
All open am I, passe in and spede thee fast“.*

Ferner: „*Through me men gon (than spake the other fide)  
Unto the mortall strokes of the speare etc.*

Nach der Behandlung und Umgestaltung, welche die bisher berührten Citate aus der göttlichen Komödie unter der Hand des englischen Dichters erfahren haben, könnte man fast meinen, das erhabene Werk sei ohne tieferen Eindruck auf Chaucer geblieben; dem widersprechen aber die auf Dante bezüglichen Stellen in den C. T., einestheils die ehrfurchtsvolle Erwähnung seines Namens, andernteils die ersten ihm entlehnten Sentenzen. In „*the Wife of Bathes Tale*“ nennt ihn der Dichter (v. 6707) „*the wise poet of Florence, that highte Dante*“ und citirt eine Stelle aus dem Purgatorio (VII, 121).

<sup>2)</sup> *Rade volte risurge per li rami  
La umana probitate; e questo vuole  
Quei che la dà, per che da lui si chiami.*

Die ganze Erzählung von Ugolino in „*the Monkes Tale*“ ist aus Dante entnommen (Inf. XXXIII), auf welchen Chaucer selbst hinweist:

*Who so wol here it in a longer wise,  
Redeth the great poete of Itaille,  
That highte Dante, for he can it devise  
Fro point to point, not o word wel he faille.*

In „*the Freeres Tale*“ verheisst der Satan dem Soup-nour, er werde einst die Natur der höllischen Geister aus Erfahrung kennen lernen, besser als Virgil und Dante.

Ausserdem wird Dantes Name noch genannt im „*House of Fame*“ (I, 450) als Dichter des Inferno und eine weitere Sentenz citirt Leg. of g. women 358:

<sup>1)</sup> Im Gegensatz zu: „*Lasciate ogni speranza, voi ch' entrate*“.

<sup>2)</sup> *Ful selde up riseth by his branches smale  
Prowesse of man, for God of his good nesse  
Woll that we claime of him our gentillesse.*

<sup>1)</sup> *Ewie is lavender of the court alway,  
For she ne parteth neither night ne day,  
Out of the house of Caesar, thus saith Dant.*

Damit wären wohl die Beziehungen, welche sich bei Chaucer zu Werken der italienischen Literatur finden, erschöpft mit Ausnahme der einen hiefür so interessanten Frage: in welchem Verhältniss steht das grosse Werk Chaucers zu dem *Decameron* des Boccaccio? Von einer näheren Erörterung der einzelnen Erzählungen, welche Aehnlichkeiten mit gewissen Novellen des Decameron darbieten, können wir absehn und auf die gelehrten Untersuchungen von Tyrwhitt und Warton, neuerdings auch von Sandras und Hertzberg verweisen. Nur das Gesamtergebniss wollen wir kurz mittheilen.

Die erste der erwähnten Erzählungen, „*the Reeves Tale*“ scheint eine Combination der Novelle Boccaccios (Giorn. IX, 6) und dessen eigner Quelle zu sein: als letztere ist ein Fabliau des Trouvère Jean de Boves<sup>2)</sup>, betitelt „*De Gombert et des deux Clercs*“ anzunehmen. Chaucers Erzählung hat sowohl mit dem Fabliau als der italienischen Novelle Züge gemein<sup>3)</sup>.

Auch bei der Erzählung des Kaufmanns, deren ursprüngliche Quelle<sup>4)</sup> nicht mit Sicherheit anzugeben ist, ist die Entlehnung aus dem Decameron (VII, 9) nicht gerade erwiesen; indessen scheint die Localität dafür zu sprechen: die Scene geht in Italien vor, und dieser Umstand dürfte nicht zu unterschätzen sein.

„*The Frankeline's Tale*“ stimmt zu Decameron X, 5, nur dass die Lokalität von Italien nach der Bretagne verlegt ist und die Bedingung statt des blühenden Gartens bei

<sup>1)</sup> Bei Dante (Inf. XIII, 64 ff) wird der Neid umschrieben:

*La meretrice, che mai dall' ospizio  
Di Cesare non torse li occhi putti,  
Morte commune e delle corte vizio.*

<sup>2)</sup> Bei Barbazan Ausg. v. 1808. III, 238–244.

<sup>3)</sup> S. Fiedlers Anmerk. zu seiner Uebersetzung; Hertzberg p. 607; Liebrechts Uebertragung von Dunlops „*History of Fiction*“ p. 249.

<sup>4)</sup> S. Tyrwh. Disc. p. LXI; Sandr. p. 243; Liebrecht hält den Ursprung der Fabel für indisch (p. 244).

Boccaccio eine Felsenversetzung ist. Chaucer nennt als seine Quelle eine altbritische Sage<sup>1)</sup>.

„*The Shipman's Tale*“, deren Hauptumrisse sich im Decameron VIII, 1 finden, soll nach Grässe (Allg. Lit.-Gesch. p. 1034) die Nachahmung eines Fabliau sein, das bei Barbazan zu Beginn des IV. Bandes mitgetheilt ist unter dem Titel „*du bouchier d' Abbeville*“; indessen — und darauf hat neuerdings auch Hertzberg (p. 643), der jenes Fabliau nur nach einem Auszug bei Le Grand kannte, hingewiesen — ist daran kein Gedanke, die Handlung im Fabliau ist eine total verschiedene und nur ganz umgestaltet findet sich auch der Zug, dass der ausbedungene Lohn für genossene Gunst vom betrogenen Mann — der im Fabliau noch dazu ein Geistlicher ist — bezahlt wird. Die Quelle Boccaccios wie die Chaucers ist unbekannt.

Noch gehört hierher „*the Clerkes Tale*“, die berühmte Geschichte der Griseldis (Decameron X, 10). Von dieser Erzählung scheint es ziemlich fest zu stehen, dass sie nicht auf dem Decameron beruht, sondern auf der lateinischen Bearbeitung Petrarcas, welche sich dessen Werken unter dem Titel „*de obedientia et fide uxoria Mythologia*“ zum Theil eingereiht<sup>2)</sup> findet, zum Theil aber auch nicht. Warton (II, 250) möchte zwar die englische Erzählung auf mündliche Mittheilung Petrarcas zurückführen<sup>3)</sup>, allein dies auch zugestanden, muss Chaucer noch ausserdem den lateinischen Text zur Hand gehabt haben. Das beweist die genaue Uebereinstimmung des englischen Gedichtes<sup>4)</sup> mit Petrarcas

<sup>1)</sup> Manni führt Boccaccios Novelle, die auch im 5. Buch seines *Filosofo* erzählt wird, auf eine zu dessen Zeit kursirende Anekdote aus dem Jahr 876 zurück (s. Liebrecht p. 251).

<sup>2)</sup> Op. ed. 1581 p. 540 sqq. nach Dunlop.

<sup>3)</sup> *I am inclined to think that he did not take it from Petrarch's Latin translation, but that he was one of those friends, to whom Petrarch used to relate it at Padua.*

<sup>4)</sup> Durch einen glücklichen Zufall ist mir die Benutzung der seltenen lateinischen Schrift möglich geworden, in einem Einzel exemplar, welches den Titel führt: *Epistola domini Francisci Petrarcae Laureati poetae ad dominum Johannem Florentinum poetam de Historia Griseldis mulieris maxime constantiae et patientiae. In praeconium omnium laudabilium mulierum* (ohne Jahrzahl).

Erzählung, welcher Chaucer manche Züge nachschildert, die bei Boccaccio fehlen. (Neuerdings hat übrigens Hertzberg [p. 626] die gleiche Bemerkung ausgesprochen.) Freilich schliesst dieser Umstand nicht aus, dass Chaucer neben Petrarcas Brief auch Boccaccios Novelle gekannt habe, wie ja „Troilus and Creseide“ Züge aus Benoît und Guido bietet und doch auf dem Filostrato beruht.

Im Ganzen möchte ich überhaupt den Einfluss des Decameron auf Chaucers C. T. für bedeutender annehmen, als es gemeiniglich geschieht. Dass unser Dichter Boccaccio kannte, dass er dessen Jugendgedichte und einige seiner lateinischen Schriften benutzte, wissen wir: nichts liegt daher näher als die Vermuthung, auch das berühmte Hauptwerk des Dichters von Certaldo könne ihm nicht fremd gewesen sein. Wo wir also für die letztgenannten Erzählungen Chaucers keine andere Quelle anführen können, oder nur eine weiter abliegende, da, glaube ich, dürfen wir kühnlich das Decameron als massgebend betrachten.

Indessen, sollte man das nicht zugeben, so ist doch Eins mit Entschiedenheit festzuhalten: für die Idee und allgemeine Anlage der Chaucer'schen Composition ist das Decameron Vorbild gewesen und das Lügner dieser That- sache müssen wir mit Ebert als unberechtigt bezeichnen, als eine „Verkennung oder Unterschätzung der Bedeutung der italienischen Kunst im Gegensatz zu der mittelalterlichen wie sie Frankreich in solcher Macht und Fülle repräsentirt“. Freilich sind nun Chaucers C. T. eine Nachahmung des Decameron, so sind sie zu gleicher Zeit auch eine Verbesserung desselben. Die Vorzüge, welche sie dem italienischen Werk gegenüber aufweisen, sind schon oft, besonders von Tyrwhitt und Warton hervorgehoben worden: bricht dort die Composition plötzlich und unvermittelt ab, so haben wir hier einen wohlmotivirten, harmonischen Abschluss — oder hatten ihn wenigstens zu erwarten nach dem scharf gezeichneten Plan —; hier bewegt sich die ganze Schilderung in den edlen Formen des Verses und das Werk gewinnt dadurch einen gehobeneren Charakter, dort findet die Poesie nur in den Zwischenräumen ihr Recht. Bei Boccaccio ist die Vertheilung der Erzählungen an verschie-



dene Personen eine reine Aeusserlichkeit, die Mitglieder der Gesellschaft sind einander so vollkommen gleich an Charakter, Stand und Bildung, dass sämtliche Erzählungen ein gleiches Gepräge haben und ebensogut aus dem Munde Eines Erzählers kommen könnten; bei den C. T. besteht einer der Hauptreize in der feinen Nüancirung des Tones und Styles je nach Rang, Bildung und Sinnesart des Sprechenden. Dort sind die Novellen ziemlich lose aneinandergereiht, die Einkleidung in eine gesellschaftliche Unterhaltung ist ohne tiefergehende Einwirkung; hier sind Personen, Ereignisse und Erzählungen in enge Wechselbeziehung gebracht: Bild und Rahmen sind in Ein lebendiges Ganze verschmolzen. Auch der historische, nationale Hintergrund endlich, bekanntlich eine der höchsten Zierden des italienischen Werkes, ist bei Chaucer auf eine vortheilhafte Weise ersetzt worden: die Einfassung in eine Wallfahrt, wo aus allen Schichten des Volkes Elemente zusammenströmten, eröffnete eine Perspective auf die socialen Zustände, auf das gesammte Leben der Nation. Dadurch, dass der Dichter sich selbst als Theilnehmer schildert, dass sein eigenes Leben den Rahmen bildet, gewinnt das Bild noch an Unmittelbarkeit und Frische.

Das sind Verschiedenheiten des englischen und italienischen Gedichtes, aber von ihnen abgesehen bieten sich der übereinstimmenden Erscheinungen genug, um ihre Verwandtschaft zu bekunden: nicht nur Gleichartigkeit der äusseren Gestaltung, sondern auch des Stoffs und zum Theil der geschilderten Charaktere; vor Allem aber ist hervorzuheben, dass beide Dichter sich hier im engsten Zusammenhang mit dem ächten Volksleben zeigen, aus dessen inniger, liebevoller Erfassung ihre Dichtungen hervorgegangen sind.

Wir haben bisher nachzuweisen gesucht, was unserem Dichter an stofflichen Bestandtheilen, poetischen Motiven u. dgl. aus Italien zugeflossen ist. Die wahre Bedeutung des italienischen Einflusses auf ihn liegt indessen tiefer. Es beschränkt sich dieser Einfluss nicht auf die genannten stofflichen Aeusserlichkeiten — sie sind nur Fingerzeige für uns — sondern er offenbart sich vor Allem in dem innern Wesen der Chaucer'schen Schöpfungen, in der Totalität

seiner Dichtung, wie sie uns in seinen *Canterbury-Tales*, wo er zum ersten Mal er selbst ist, entgegentritt, in der Gesamtheit der Sprache, der Form, der zu Grunde liegenden Anschauungen, der künstlerisch gestalteten Composition.

In Rücksicht des sprachlichen Materials verdankt Chaucer jener südlichen Literatur nicht allein — wie Warton hervorhebt — „*a more copious and variegated phraseology*“, sondern die ganze harmonische Durchbildung seiner Sprache, welche einen so erstaunlichen Gegensatz bildet zu den vor sein Erscheinen fallenden literarischen Anfängen, ist vorwiegend seinem Studium der fein gegliederten Sprache Toscanas zuzuschreiben.

Die formelle Einwirkung der italienischen Werke ist noch am Meisten anerkannt worden. So eminentes Formtalent Chaucer auch von vornherein — schon im Roman der Rose — entwickelte, so wäre doch die virtuose Handhabung des Verses, wie wir sie in den C. T. bewundern, die Leichtigkeit und Geschmeidigkeit derselben bei dem rauhen, spröden Material der englischen Sprache schlechterdings auch bei einem Genie wie Chaucer unbegreiflich, wenn er, ohne sich im Studium solcher Meister zu schulen, nur aus sich selbst heraus zu dieser Höhe der Vollendung gelangt wäre.

Auch um den Standpunkt zu verstehen, welchen Chaucer in seiner Auffassung der Dinge gegenüber der Denk- und Vorstellungsweise seiner Zeitgenossen einnimmt, müssen wir sein Verhältniss zu den Italienern heranziehen. Wie diese sich über das Niveau ihres Jahrhunderts erhoben und eine neue Zeit ankündigten, so ragt auch Chaucer über seine Mitwelt hinaus durch die Klarheit und Freiheit der Anschauung: jener neue Geist, der von Italien ausging, verlieh ihm die Kraft, die Schwächen seiner Zeit zu durchschauen und sich über ihre Vorurtheile zu stellen. Den Pomp der scholastischen Weisheit, das Scheinwesen der Magie und Astrologie erkennt er mit scharfem Blick und behandelt es mit ironischem Lächeln; ebensowenig entgehen ihm die Schäden der socialen Zustände und das Unwesen der gesunkenen Geistlichkeit erhält wohlverdiente Geißelhiebe.

Den Italienern verdankt Chaucer seine Erhebung aus den mittelalterlichen Schranken: so lange er sich an die französischen Vorbilder hielt, bei denen er seine erste Schule machte, blieb er ganz auf ihrem Standpunkte und besang wie sie Ritterthum und Minne mit andächtigem Gemüthe; nur hier und da, gleichsam unwillkürlich und trotz seiner selbst blickt der eigentliche Grundzug seines Wesens, Humor und Satyre, aus der vorgenommenen ernsten Miene heraus. Noch denkt er nicht daran, als Kritiker und Satyriker diesen Verhältnissen gegenüberzutreten, die Achtung vor dem Bestehenden und vor seinen poetischen Autoritäten herrscht noch durchaus vor, und es scheint mir eine vollkommen irrige Vorstellung von dem Bildungsgang und der Entwicklung unseres Dichters zu bekunden, wenn Sandras als Kennzeichen für die Jugend Chaucers anführt: „*le goût des grands seigneurs ne gêne pas encore la verve satirique naturelle à l'auteur*“<sup>1)</sup>. Dichtung im Geschmack der feinen Welt war vielmehr die erste Richtung Chaucers, und wenn er sich später von dieser gekünstelten, speciellen Hofpoesie ab- und dem Beruf zuwandte, zu welchem sein Genius bestimmt war, der Darstellung menschlicher Natur, so ist das gerade dem befreienden Einflusse der italienischen Poesie zuzuschreiben, und zwar möchte ich hier wieder vornehmlich an das Decameron erinnern. Statt trockene Allegorien und die geschraubten stereotypen Motive der französischen Trouvères zu behandeln, holte er jetzt seine Stoffe aus dem ewig jungen Born des lebendigen Volkslebens und mit dem Geiste, der ihm von den Dichtern des modernen Europa herübergekommen war, beseelte er sie und gestaltete sie zu künstlerischen Gebilden.

Diese Entwicklung nun im Bildungsgange<sup>2)</sup> Chaucers, sein Fortschritt unter dem Einfluss der italienischen Meister

<sup>1)</sup> Im Kapitel über „*the Court of Love*“ p. 56.

<sup>2)</sup> Taine (Hist. de la Lit. angl. I, 227) nimmt gar keinen stetigen Fortschritt bei Chaucer an, sondern sagt von ihm: „*tour à tour, c'est un observateur et un trouvère; au lieu du pas qu'il fallait faire* (d. h. zum Verlassen der mittelalterlichen Dichtungsweise), *il n'a fait qu'un demi pas.*“

scheint von den Literaturhistorikern vielfach verkannt worden zu sein. Sandras weist allerdings auf die zwei verschiedenen Perioden in Chaucers poetischem Schaffen hin und bezeichnet die erste auch ganz richtig (p. 257): *Dans ses poèmes allégoriques et chevaleresques, Chaucer adopte le genre mis en vogue par G. de Lorris*; wenn er aber die zweite, Hauptrichtung mit dem Namen Jean de Meung charakterisirt<sup>1)</sup>, so wäre vielmehr Boccaccio als Vertreter zu nennen; Jean de Meung hatte allerdings mit Chaucer den Hang zur Satyre gemein, aber eine massgebende Wirkung konnte seine trockene, fantasielose Dichtungsweise nicht ausüben, sondern hier traten — um das nochmals zu wiederholen — die Italiener ein.

In gleicher Weise, wie Chaucer seine Anschauungen, seinen Geschmack in der Schule der Italiener heranbildete, lernte er von ihnen das Geheimniss künstlerischer, massvoller Composition und dadurch tritt er am Entschiedensten in Gegensatz zu der mittelalterlichen, französischen Poesie. Den Hauptunterschied zwischen dieser und den Dichtungen der Italiener bemühten wir uns schon bei Besprechung von „Troilus and Creseide“ darzulegen: dort sehen wir als leitenden Gesichtspunkt Buntheit, Mannigfaltigkeit der einzelnen Theile, ohne Rücksicht auf das Ganze, hier gilt als oberstes Princip Einheit der Composition; dort herrscht die ungezügeltere Fantasie, hier die Idee. Die C. T. zeigen, wie Chaucer nach dieser Seite seinen Vorbildern zu folgen verstand.

Als Ergebniss unserer Untersuchung stellen wir nochmals zusammen: Chaucers Kenntniss der italienischen Dichtungen ist zweifellos. Einige Nachbildungen und Entlehnungen aus derselben glauben wir constatirt, andere wahrscheinlich gemacht zu haben. In den direkten Nachbildungen herrscht indessen noch die mittelalterliche Dichtungsweise

---

<sup>1)</sup> Er fährt fort: *dans le Pèlerinage de Canterbury, l'élément qui domine c'est la satire, et les traits en sont dirigés, contre les mêmes objets qu'avaient attaqués la verve érudite et impitoyable de Jean de Meung.*

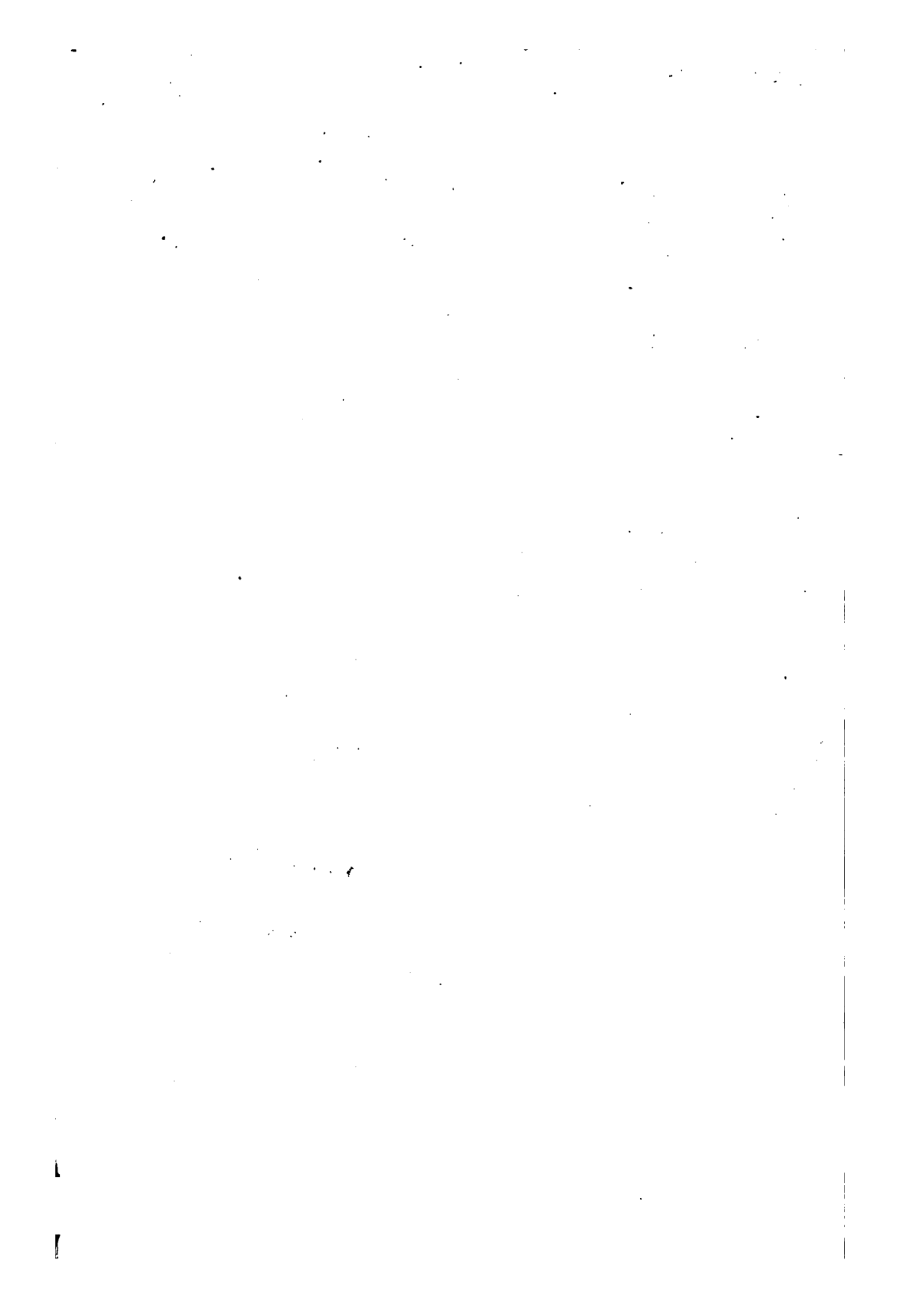
vor, weil der junge Dichter eben die Früchte jener italienischen Studien noch nicht gesammelt hatte. In seinem ganzen Umfang zeigt sich der italienische Einfluss erst in den *Canterbury-Tales*, erst aus der Vergleichung dieser unsterblichen Schöpfung mit den vorangegangenen Werken erhellt, was Ebert bemerkt — um mit dessen Worten zu schliessen: „Chaucer verdankt seine höhere Bildung, und mit und in ihr zugleich die volle Entfaltung seiner dichterischen Individualität den grossen italienischen Zeitgenossen“.

---

## Druckfehler.

- P. 11 Zeile 8 von unten lies *una* statt *uno*.  
" 13 Anmerk. 2 lies *Clerk's Tale* statt *Plerk's Tale*.  
" 17 Z. 14 von oben lies *raffreddarsi* statt *raffredarsi*.  
" 18 Z. 6 von oben lies *Dicendo* statt *Discendo*.  
" 19 Anmerk. Z. 4 von unten lies *Gave* statt *Save*.  
" 20 Anmerk. 1 Z. 3 von unten lies *Ballade Carls von Orléans*.  
" 24 Anmerk. 1 Z. 4 von oben lies *Seiten* statt *Quellen*.  
    *Ibid.* Z. 13 lies *Fritslar* statt *Tritslar*.  
" 28 Z. 12 von unten lies *streitenden* statt *streitender*.  
" 29 Z. 14 von unten lies *J gesse* statt *etgesse*.  
" 30 Z. 5 von unten lies *Than* statt *Shan*.  
" 32 Z. 1 von unten lies *How* statt *Hou*.  
" 33 Z. 8 von unten lies *shortly* statt *stortly*.  
" 39 Z. 11 von unten lies *belli* statt *begli*.  
" 40 Anmerk. Z. 6 von unten lies *wenest or* statt *wenestor*.  
" 52 Z. 1 von oben ist *better* zu streichen.  
" 52 Anmerk. Z. 7 von oben lies *volle* statt *voete*.  
" 55 Z. 8 von oben lies *Eschue* statt *Es chue*.  
    *Ibid.* lies *thou* statt *thout*.  
    *Ibid.* Z. 9 lies *foolis* statt *frolis*.  
    *Ibid.* Z. 6 von unten lies *Chaucers* statt *Chaucer*.  
" 64 Z. 21 von oben lies *swerd* statt *swerda*.







This book should be returned to  
the Library on or before the last date  
stamped below.

A fine of five cents a day is incurred  
by retaining it beyond the specified  
time.

Please return promptly.

DUE DEC 28 1914

DEC 8 1925

APR 16 1925

OCT -9 1928

DUE APR 6 1930

~~JUL 22 1932~~

~~DUE JAN 5 33~~

~~DUE NOV 15 33~~

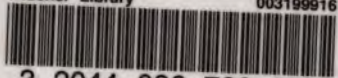
~~DUE DEC 31 41~~

12422.25

Chaucer in seinen beziehungen zur l

Widener Library

003199916



3 2044 086 720 950